

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MAI - JUIN 1939



S O M M A I R E

UNE STATUETTE SUMÉRIENNE ARCHAÏQUE, PAR M. LOUIS DELA-  
PORTE. ¶ GEORGES DE LA TOUR. A PROPOS DE QUELQUES TABLEAUX  
NOUVELLEMENT DÉCOUVERTS (FIN), PAR M. PAUL JAMOT. ¶ LE  
DÉCOR DU CHATEAU ET DU PARC DE SCEAUX, PAR MADemoisELLE  
FRANÇOISE DE CATHEU. ¶ DELACROIX VU PAR LUI-MÊME, PAR  
M. ANDRÉ JOUBIN. ¶ UN TABLEAU ATTRIBUÉ A CLAUDE VIGNON, PAR  
ANDRÉ PIGLIER. ¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

*Fondée en 1859 par Charles BLANC*

A PARIS -- FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140



# G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8<sup>e</sup>)

*La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux, et Louis Réau. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité, Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une portée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a à voir ou à entendre au cours de la semaine.*

## COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur honoraire de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

## COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

ÉMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur au Collège de France.

LOUIS HAUTECEUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur honoraire de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, professeur à la Sorbonne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur du Cabinet des Médailles, rédacteur en chef.



# CONSEIL DE DIRECTION

*Au début de l'année 1936, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.*

*Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.*

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFALCH;

Sir KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

MM. PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Surintendant du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

LÉO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef des Musées Royaux de Belgique.

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## T A R I F DES ABONNEMENTS

### ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.
Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)	

### ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25×30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

## B U L L E T I N D'ABONNEMENT

*Veillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

*à partir du 1<sup>er</sup> ..... 19.....*

*(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)*

*\* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs : .....*

*Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs : .....*

*Nom : .....*

*Signature : .....*

*Adresse : .....*

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

**Téléphone : Balzac 12-17**

**Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90**



# S O M M A I R E

M A I - J U I N 1 9 3 9

Une statuette sumérienne archaïque, par <i>M. Louis DELAPORTE</i> .....	265
Georges de la Tour. A propos de quelques tableaux nouvellement découverts ( <i>fin</i> ), par <i>M. Paul JAMOT</i> , membre de l'Ins- titut. ....	271
Le décor du Château et du Parc de Sceaux ( <i>suite et fin</i> ), par <i>Mlle Françoise</i> <i>de CATHEU</i> . ....	287
Delacroix vu par lui-même, par <i>M. André</i> <i>JOUBIN</i> , Directeur honoraire de la Bi- bliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Uni- versité de Paris (Fondation Doucet).....	305
Un tableau attribué à Claude Vignon, par <i>M. André PIGLER</i> .....	319
Bibliographie. ....	323

---

Sur la couverture de ce fascicule est reproduite une photographie  
représentant l'illustre peintre belge James Ensor, dans le salon  
de sa villa à Ostende, devant son chef-d'œuvre : *L'Entrée du*  
*Christ à Bruxelles*.



## JAMES ENSOR

*Aborder ce peintre singulier, c'est entrer dans le magasin de curiosités ou dans la boîte à joujoux. Il n'y manque rien : coquillages monstres, dont les béantes cavernes roses écartent les lèvres déchiquetées, boules de verre où toutes les « couleurs pures » sont en émoi, porte-plume en faux ivoire, dont on approche l'œil pour apercevoir de miraculeux paysages, ballons verruqueux en baudruche iridescente, poupées plâtreuses, c'est un bazar, un capharnaüm de coruscante bimbeloterie, un feu d'artifice empaillé, à quoi s'ajoute la fixité hallucinante du regard de cent masques, et du plus achevé des masques : celui de la mort. Ensor est le maître sorcier d'un univers feint, qui ne s'anime qu'en vertu de la prestidigitation. Ce cosmos figé, dont l'immobilité suggère la diablerie du mouvement équivoque, est celui des marionnettes, des attrape-nigauds et des serpentins, un monde en marge, en contre-point, d'une absurdité mécanique. Contempler dans la paix de l'âme l'Entrée du Christ à Bruxelles, c'est impossible : on y est assourdi par l'obstiné chuintement de dix mille trompettes à deux sous. Après cela, on ne s'étonnera point qu'il s'en dégage une fière, cruelle et grasse philosophie. On en trouverait difficilement de meilleur commentaire que les écrits vireux de ce poète. Sa verbomanie déchaînée et hoquetante se hausse parfois à l'ampleur rabelaisienne : il mastique ses mots comme autrefois on mâchait une balle de plomb. Puis cette transe aboutit à une sorte de stupeur. De là cette contemplation extatique de la nature inanimée. La forme dépouillée de sa mère, d'une si légère densité qu'elle n'est plus qu'à peine matérielle, est dûment calée par un bloc de bouteilles et de flacons à drogues, alignés sur un plateau, non pas à l'écart et en manière d'accessoire, mais en plein premier plan. Enfin, tout s'apaise dans la tiédeur feutrée d'un salon bourgeois qui console, par son confortable, du tintamarre de la foire et des gesticulations des pantins. Mais à peine étendu dans le capitonnage de son fauteuil, Ensor en fermant les yeux revoit ce grouillement d'insectes à quoi se réduit pour lui la société des morts et des vivants. Du scarabée au fantoche, il y a le lien qu'établit la caricature du geste humain. C'est un don, et peut-être un malheur que de voir ses contemporains comme des phasmes agités de tremblements articulés : sur la feuille blanche s'inscrivent comme des chiffres, des fourmis en nombre incommensurable. Cette hantise du pluriel pululant, c'est un trait qu'Ensor a en commun avec d'autres possédés de son pays ; Jérôme Bosch en est un, qui nous a montré à l'œuvre le Singe de Dieu.*



# UNE STATUETTE SUMÉRIENNE ARCHAÏQUE

**A**U mois de janvier 1939, M. A. Stoclet a enrichi sa collection d'œuvres d'art par l'acquisition d'une fort belle statuette sumérienne. Je dois à sa grande libéralité l'honneur de faire connaître cette très importante pièce antique.

Sculpté dans un bloc de brèche verte, un personnage nu est assis sur ses talons rapprochés, le haut du corps légèrement penché en avant, la tête quelque peu redressée. Dans une figure calme, des yeux larges, au-dessus des pommettes saillantes, sont surmontés d'épais sourcils qui rejoignent l'arête d'un nez fort et aquilin. Les lèvres, charnues et proéminentes, soigneusement dégagées, ne sont pas surmontées de moustaches; la barbe forme des ondulations au-dessous des pommettes et sur le menton; elle descend sur la poitrine en quatre longues boucles, tournées alternativement dans un sens et dans l'autre. Au-dessus d'un front large et légèrement fuyant, les cheveux longs sont soigneusement séparés par une raie; sur les côtés et sur la nuque ils forment une masse dont les ondulations régulières, réalisées par une suite de plis ornés de lignes brisées, tombent jusqu'à la hauteur des épaules et dissimulent un cou certainement très court. Les bras sont croisés derrière le dos, les mains fermées. Les muscles dorsaux, les biceps, les doigts des mains sont particulièrement bien étudiés, ainsi que le jumeau externe de la jambe droite; par contre, le dessus des pieds ne se détache pas suffisamment, l'artiste s'est contenté, peut-être dans l'intention d'assurer à la base de sa statuette une plus grande solidité, de dégager seulement le gros orteil de chacun des pieds.

Sur le côté extérieur de chaque jambe, les queues de deux serpents commencent à se profiler au-dessus du genou; elles présentent tout d'abord une surface lisse, puis apparaissent des écailles indiquées par un quadrillage losangé. Les deux ophi-





FIG. 1. — STATUETTE SUMÉRIENNE ARCHAÏQUE.  
(Collection Stoclet.)

diens de droite s'enroulent l'un sur l'autre. Le premier passe ensuite entre le dos et les avant-bras croisés, glisse au-dessus du coude gauche et redescend, en avant du corps du personnage, vers les organes de la génération. Le second s'enroule autour du poignet gauche, remonte le long du bras droit dont il a contourné le coude, passe sous l'aisselle, redescend jusqu'à la ceinture et par une courbe gracieuse, en avant du bras, s'élève jusque vers la bouche, vers le souffle de la vie. Les deux autres serpents exécutent, sur le côté gauche, des mouvements presque identiques, en conformité avec les principes de symétrie en honneur dans l'art mésopotamien, principes qui n'exigent pas une uniformité absolue mais admettent de légères variantes dans les attitudes, ici dans la position de la tête des serpents inférieurs sur le corps du personnage.

Sur le dos de ce personnage, sur son épaule droite, une inscription de deux lignes, au-dessus d'un sillon tracé entre les aisselles, paraît devoir être lue : « Doudou (ou Rourou) l'intendant ». Le signe répété dont se compose le nom propre est polyphonique; il a les valeurs *dou*, *rou*, *gag*. Doudou est un nom sumérien, antérieurement connu; ainsi s'appelait un grand-prêtre de Lagash qui, après la conquête de l'Elam par Éanatum, offrit au dieu Nin-Girsou un relief sculpté, maintenant conservé au Musée du Louvre; mais son nom s'écrit avec un signe différent qui primitivement représente un pied et suggère les idées d'aller, de courir, de conduire, et quand le signe est répété, d'aller çà et là. Le signe gravé sur la statuette de M. Stoclet a aussi très fréquemment la valeur *dou*, avec le sens de faire, de fixer, et quand il est redoublé, le sens de bâtir. Redoublé, il s'emploie aussi pour désigner certaine déesse. La lecture des deux autres signes, *nou-banda*, ne présente aucune difficulté. Nou-banda est un nom de fonction; il répond à des situations très diverses. C'est, à Lagash, au temps de la dynastie d'Our-Nanshé, le



titre du premier personnage de la cité-état après le roi. Dans une étude sur des *Tablettes sumériennes archaïques*, en 1909, M. Henri de Genouillac définissait ainsi les devoirs de sa charge : il « était tout à la fois l'organisateur des entreprises d'intérêt public et des travaux agricoles, le trésorier du roi, l'économe du palais et le notaire de tous ». L'intendant du palais, Doudou ou Rourou, qui a fait sculpter la statuette de la collection de M. Stoclet, était certainement un très important personnage dans la cité où il vivait, comme l'intendant Ebih-il, de Mâri, dont la statue assise est au Louvre, et qui vécut peut-être, lui aussi, avant le temps d'Our-Nanshé.

La paléographie de l'inscription, gravée au dos de la statuette permet de la faire remonter à une date antérieure à celle des fameuses tombes du cimetière royal d'Our, dans la deuxième partie de la période des premières dynasties mésopotamiennes postérieures au Déluge, d'après le cadre historique établi au temps des rois d'Isin<sup>1</sup>. Des milliers de tablettes archaïques recueillies à Warka, à Djemdet-nasr, à Fara, à Our, il a été extrait par E. Burrows, A. Deimel, A. Falkenstein et S. Langdon des listes qui montrent les modifications subies par les signes au cours des premiers développements de l'écriture. Le signe *dou*, *rou*, présente ici une forme allongée comme sur la tablette de la « Figure aux plumes » de Lagash, que l'on s'accorde à considérer comme presque contemporaine du début de la période dynastique; le signe *nou* est connu sous la même forme dans les textes archaïques d'Our et surtout de Fara; dans le signe *banda*, les traits horizontaux, plus allongés que dans les textes d'Our-Nanshé, se présentent comme sur une empreinte de sceau dans la couche la plus ancienne du cimetière royal d'Our.

Les monuments figurés

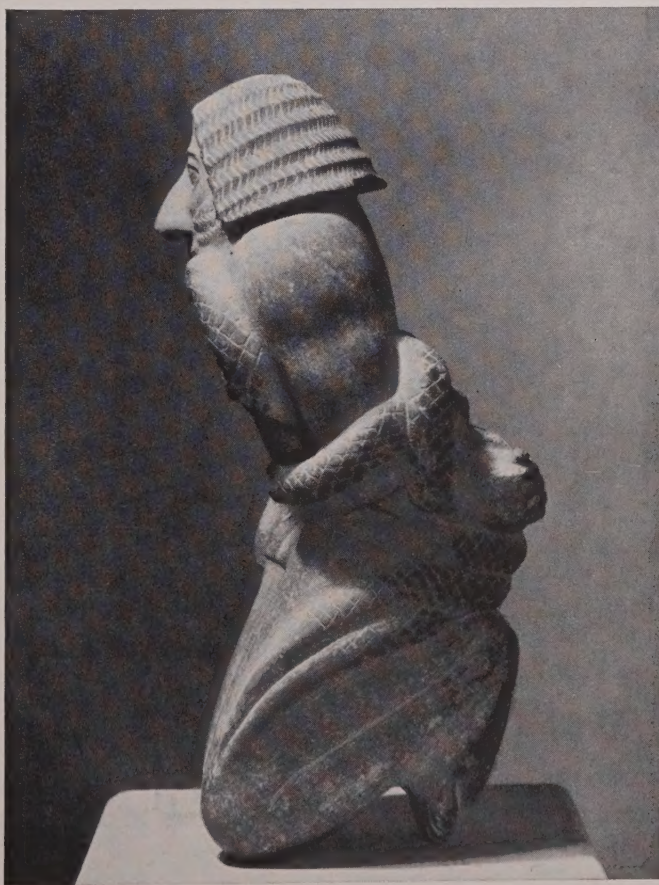


FIG. 2. — STATUETTE SUMÉRIENNE ARCHAÏQUE.  
(Collection Stoclet.)

<sup>1</sup> I. L. Delaporte, *Le Proche-Orient asiatique*, p. 32.



contemporains permettent de préciser encore davantage. La statuette appartient certainement à l'époque où furent placées dans le temple carré d'Eshnounna une douzaine de statues retrouvées ensemble par H. Frankfort dans une fosse où on les avait soigneusement entassées quand elles cessèrent d'être utilisées pour le culte<sup>1</sup>. Le type ethnique est le même dans la forme de la figure, dans la courbure du nez. La coiffure est différente. A Eshnounna, sur douze personnages, il en est sept dont les cheveux longs, ondulés, soigneusement séparés par une raie au milieu de la tête, se divisent en deux masses qui laissent la nuque dégagée et retombent en enroulements de chaque côté, en avant des oreilles et jusque sur la poitrine où ils rejoignent le bord inférieur de la barbe, taillée en carré. Un autre, au visage glabre, reproduit le type sumérien révélé jadis par les découvertes de Sarzec à Tello. Le dieu de la fertilité, qui

par sa stature domine tous les autres personnages de ce groupe, porte des cheveux ondulés qui tombent en s'évasant jusque sur les épaules, mais ne rejoignent pas la barbe. La coiffure d'un autre personnage est toute différente : une pièce d'étoffe s'enroule sur des cheveux en chignon, en arrière de la tête. Ce dernier personnage est le seul qui ne soit pas représenté debout. Il est assis sur la face interne des pieds et non, comme celui de la statuette, sur les talons. Alors que les autres portent tous un long vêtement, il est presque nu, les reins serrés dans une large ceinture striée horizontalement. Son attitude semble celle d'un homme en prières et n'a rien de comparable à celle de la statuette aux serpents. D'après les observations de H. Frankfort, les statues d'Eshnounna qui présentent des traits communs avec cette statuette-ci, mais une réalisation sculpturale moins



FIG. 3. — STATUETTE SUMÉRIENNE ARCHAÏQUE.  
(Collection Stoclet.)

1. H. Frankfort, *Oriental Institute Discoveries in Iraq, 1933/34*, dans *Oriental Institute Communications*, n° 19, Chicago, 1935, fig. 63 ss.



parfaite, appartiennent certainement à l'époque antérieure aux tombes royales d'Our.

Si l'on obtient par cette comparaison et par la paléographie une certitude dans la chronologie relative à la civilisation mésopotamienne, l'état actuel de nos connaissances ne permet pas de passer en toute sûreté dans la chronologie absolue. Des découvertes récentes ont peut-être ébranlé encore une fois les systèmes provisoires établis d'après les observations antérieures. Les diverses hypothèses reposent toutes sur la date du début de la première dynastie de Babylone : M. Fr. Thureau-Dangin avait présenté des arguments pour l'année 2105, et M. E. Weidner avait préféré l'année 2057; en 1938, M. Thureau-Dangin a apporté la preuve définitive que Shamshi-Adad I d'Assur est contemporain de Hammourapi de Babylone; M. W. Albright en a conclu que la première dynastie de Babylone a dû commencer à une

date voisine de 1970; M. Weidner s'est rallié à peu près à cette opinion et a admis l'année 1977 comme date provisoire. Que l'on adopte une de ces hypothèses nouvelles qui semblent cadrer avec le fait d'influences égéennes constatées à Mari dans le palais détruit par Hammourabi, ou que l'on continue à s'en tenir aux précédentes, des divergences importantes subsistent en outre pour les temps antérieurs, où la durée des diverses périodes successives est appréciée de différentes façons. M. Albright place Our-Nanshé vers 2600 et le début de la période des premières dynasties vers 3000; dans le système chronologique de M. Weidner, Our-Nanshé serait à placer maintenant vers 2540, et d'après le tableau que j'ai dressé dans *Le Proche-Orient asiatique*, il aurait commencé à régner vers 2640 ou vers 2750. Dans toutes ces hy-



FIG. 4. — STATUETTE SUMÉRIENNE ARCHAÏQUE.  
(Collection Stoclet.)



pothèses, quelles qu'elles soient, la statuette aux serpents semble appartenir au premier quart du troisième millénaire.

L'interprétation du sujet n'est pas facile en l'absence de documents de comparaison. Dans l'art mésopotamien archaïque, il existe des personnages nus; un héros identifié probablement à tort, jadis, par des archéologues à Gilgamès, roi d'Ourok, est très fréquemment représenté nu sur des cylindres-sceaux, mais il est caractérisé par des cheveux bouclés, très différents de la chevelure de la statuette aux serpents; dans les bas-reliefs et sur des intailles, des prêtres nus font des libations devant la divinité, mais toujours ils ont la tête complètement rasée; ailleurs des petits personnages secondaires, dans le champ des intailles, sont également nus; des prisonniers, enfin, les bras attachés derrière le dos, ou des ennemis tombés, dépouillés de leurs vêtements sur les monuments de victoire. On peut ajouter, à Suse, des chasseurs également représentés dans une nudité complète et le personnage de Hafadjé assis sur ses talons. Quant au serpent il apparaît tantôt comme animal réel, tantôt comme symbole de divinités infernales, tantôt comme élément d'une figure fantastique. Sommes-nous en présence d'un mythe, comme celui de Laocoon dans la légende grecque? Cela semble exclu; le personnage, probablement un être d'essence divine, ne semble pas tenter un effort suffisant pour se débarrasser des quatre ophi-diens qui s'enroulent autour de ses bras.

Cet article était terminé quand il m'a été donné de connaître, d'abord par des photographies, ensuite par l'examen direct, une seconde statuette, également très belle, de même origine et de même époque, représentant le même sujet mais avec quelques variantes. Taillée dans un bloc de calcaire, elle a davantage souffert des injures du temps. Le personnage se tient dans une attitude moins penchée. Deux poissons suspendus à un collier symbolisent peut-être le Tigre et l'Euphrate, les deux grands fleuves nourriciers de la Basse-Mésopotamie, et c'est vers la queue de ces poissons que se dirigent deux des serpents, tandis que les deux autres s'approchent de la barbe du dieu et non pas de sa bouche.

LOUIS DELAPORTE.



# GEORGES DE LA TOUR

## A PROPOS DE QUELQUES TABLEAUX NOUVELLEMENT DÉCOUVERTS

### II<sup>1</sup>

GRACE à l'état dans lequel il nous est parvenu, le *Saint Joseph charpentier* nous offre un des plus beaux exemples de ces harmonies originales où La Tour s'est montré aussi personnel que dans les autres parties de son art : dans la gradation de bruns et de violacés éclate une note plus claire, comme si un violet tournait au rouge et un brun au jaune, tandis que les nécessaires tons froids font jouer dans l'ombre les gris et les verts à côté des noirs (fig. 1).

L'énergie et l'effort d'un robuste travailleur penché sur son ouvrage, dont les muscles se tendent, dont les veines saillent, dont le dos a la courbe d'une montagne doublée par son ombre, sont rendus avec une précision, une intensité et une force admirables. La Tour a donné à saint Joseph le type qu'il affectionnait d'un homme barbu chauve, aux traits fins et pourtant assez rustiques. C'est probablement le même modèle qui a posé pour le *Saint Jérôme* de Stockholm (fig. 9). Mais le *Saint Joseph* est plus jeune, sa barbe est encore blonde, alors que celle du *Saint Jérôme* est toute grise, ce qui nous porte à croire qu'il s'est écoulé un certain nombre d'années entre les deux tableaux. C'est un chef-d'œuvre que cette tête de *Saint Joseph* avec sa barbe légère, ses petits yeux clairs, sérieux, attentifs, enchâssés entre les mille sillons des rides que creuse l'application de l'ouvrier autant que l'âge, et le dôme solide de son large front. Quant à l'Enfant Jésus, qui tient une chandelle et s'est assis pour mieux projeter la lumière sur le travail de l'honnête charpentier, c'est une idéale figure : le profil rappelle Marie enfant du tableau de l'*Éducation de la Vierge* (fig. 3) et l'Ange du tableau de Nantes, qui apparaît à un vieillard endormi (fig. 2). Ce profil est si virginal que l'Enfant-Jésus du *Saint Joseph charpentier* a presque l'air d'une petite fille.

Frappé de la ressemblance entre cet *Ange* et notre Enfant-Jésus, j'ai conçu des doutes sur l'ingénieuse interprétation que M. Hermann Voss a proposée pour le

---

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1939, p. 243 et sq.

tableau de Nantes et qui a été jusqu'ici universellement adoptée : *L'Ange apparaissant à saint Joseph endormi*. La définition sommaire que les anciens catalogues du Musée se sont transmise est en somme exacte : *Un vieillard endormi et réveillé par une jeune femme*. Or, l'Ange apparaissant à saint Joseph ne doit pas éveiller le dormeur. C'est par un songe qu'il l'avertit du divin mystère dont l'époux de Marie deviendra désormais le confident et le serviteur. Le songe implique le sommeil et ne peut pas s'étendre au delà des limites du sommeil.

Un tel mysticisme se dégage de la plupart des compositions de La Tour que nous sommes toujours enclins à leur attribuer des sujets plus ou moins directement empruntés aux Saintes Ecritures. Je suis persuadé que le plus souvent, en effet, une intention religieuse a été le moteur secret de la pensée du grand peintre lorrain. La séduisante hypothèse de M. Hermann Voss répondait en cela à nos intuitifs désirs. J'ai été de ceux qu'elle a satisfaits. Je me suis enchanté de cette jeune fille qui est un ange et de ce dormeur, réceptacle d'une révélation qui va changer l'histoire du monde. Mais, jeune fille ou ange, cette charmante figure, si de la main gauche elle fait un geste solennel qui se prête à l'idée d'un miracle ou au moins d'un mystère religieux, touche de la main droite le bras d'un vieillard endormi. L'intention de réveiller ce dormeur est incontestable et ne s'accorde nullement avec les exigences d'un sujet qui serait le « Songe de saint Joseph ».

Une autre interprétation du tableau permet de conserver à cette énigmatique figure la nature d'ange que nous nous sommes plu à lui reconnaître. Il est un autre personnage de l'Evangile qu'un ange a éveillé pour le conduire hors de sa prison : c'est saint Pierre. On comprend mieux ainsi que La Tour ait représenté le dormeur sous les traits d'un vieillard. Il n'avait au contraire aucune raison de prêter un âge aussi avancé à saint Joseph, puisque, dans son tableau du *Charpentier* dont la scène, à en juger par l'apparence de l'Enfant Jésus, se passe une dizaine d'années après le songe révélateur, il le peint comme un robuste ouvrier encore assez loin de la vieillesse.

Même si l'on n'accepte pas l'interprétation récente de M. Werner Weisbach, qui veut voir dans l'étrange et émouvant chef-d'œuvre d'Épinal *Job et sa femme*<sup>1</sup> (fig. 4), et si l'on maintient, comme nous l'avons cru lors de l'exposition de l'Orangerie et comme je continue à le croire, que cette femme est un ange, le vieillard un prisonnier et ce prisonnier saint Pierre, rien n'est plus conforme au génie de La Tour que de reprendre, peut-être à plusieurs années d'intervalle, un sujet qui émeut et auquel il veut donner une expression toute différente. Une certaine parenté qui nous frappe dans le thème et l'esprit de ces deux œuvres si originales ne peut, me semble-t-il, que fortifier mon hypothèse.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, septembre-octobre, 1936. (*L'histoire de Job dans les Arts*.) M. Weisbach a soutenu son opinion par des rapprochements ingénieux et de doctes arguments. Elle se heurte pour moi à une objection essentielle : le sentiment de la composition exclut l'idée d'un antagonisme entre les deux personnages, cette idée d'antagonisme étant d'ailleurs, semble-t-il, aussi étrangère que possible à la pensée, à la spiritualité de La Tour et à l'atmosphère morale de son œuvre.





FIG. 1. — C. DE LA TOUR. — SAINT JOSEPH, CHARPENTIER. (Londres, à M. Percy Moore Turner.)



Phot. Salaud.

FIG. 2. — G. DE LA TOUR. — L'ANGE APPARAISSANT EN SONGE  
A SAINT JOSEPH. (Musée de Nantes.)

Quant au tableau de *Saint Joseph charpentier*, son sujet ne prête à aucun doute. Nos regards, qui n'ont pas de problème à résoudre, admirent sans arrière-pensée l'équilibre parfait de la composition, l'heureux contraste entre saint Joseph qui peine et l'Enfant divin qui, assis près de son père adoptif, ne s'occupe qu'à projeter sur l'ouvrier et son ouvrage le rayonnement de la chandelle qu'il tient d'une main et abrite de l'autre. Nous, cependant, nous voyons comment le jeu de la lumière semble obéir à une attraction surnaturelle : le charmant profil virginal dont la chair même est lumineuse n'a pas besoin d'auréole pour déceler son essence divine.

Quelle date approxima-

tive peut-on assigner à ce tableau ? C'est une entreprise difficile et hasardeuse que le classement chronologique de l'œuvre de La Tour. M. Charles Sterling s'y est essayé avec beaucoup de science et d'ingéniosité. Je ne suis pas étranger moi-même aux grandes lignes de cette chronologie telle qu'elle fut proposée dans le catalogue de l'Orangerie. Elle s'appuyait principalement sur deux ou trois faits.

Si l'œuvre de La Tour se partage entre deux séries nettement caractérisées, les scènes nocturnes disposées autour d'un foyer de lumière, masqué ou non, et les tableaux à éclairage diurne, il n'y a pas de raisons de croire que ces deux séries, prises dans leur ensemble, représentent deux périodes successives. On trouve les mêmes modèles posant alternativement dans des tableaux de l'une et de l'autre série. Il est donc vraisemblable que le peintre a dû s'avancer à peu près simultanément dans les deux voies ouvertes à son inspiration.

D'autre part, si l'on examine les peintures en elles-mêmes et que l'on sollicite de leurs caractères proprement picturaux l'aveu, si l'on peut dire, de leur date, on inclinera, nous avait-il semblé, à estimer que la plus ancienne de la série diurne,



la plus rapprochée de ce que l'on attend d'une œuvre de jeunesse, est le *Tricheur* (fig. 7) que l'on peut nommer aussi l'*Enfant prodigue*, et que la plus ancienne de la série nocturne est le tableau de Berlin, *Saint Sébastien pleuré par sainte Irène* (fig. 5). Dans ce dernier tableau, une certaine raideur des figures, un je ne sais quoi d'un peu sommaire dans la simplification voulue des modelés et d'un peu forcé dans la géométrie ou, pour employer un mot commode du langage moderne, le « cubisme » de la composition, nous portaient à y voir un des premiers essais d'un grand peintre, d'un inventeur aux prises avec des problèmes nouveaux. De ce point de départ, La Tour, sans rien atténuer de son intransigeante logique intérieure, se serait orienté vers un contact plus étroit avec la nature et la vie, incorporant, pour ainsi dire, la pensée et la spiritualité au réel.

Je sentais bien qu'il ne fallait pas, en tout cas, attribuer trop de rigueur à cette évolution. La Tour n'était pas fait pour suivre une ligne directe. Aujourd'hui je crois devoir modifier quelque peu mon idée des principales étapes par lesquelles a passé le génie du grand Lorrain.

Des pièces d'archives ou des témoignages anciens nous fournissent quelques jalons dans la carrière de Georges de La Tour. Malheureusement, aucune de ces précisions ne se réfère avec certitude à l'une des œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous. Ce n'est pas même le cas en ce qui concerne le *Saint Sébastien* de Berlin. Séduit par l'argumentation ingénieuse de M. Pariset<sup>1</sup> et de M. Charles Sterling<sup>2</sup>, entraîné peut-être aussi par l'idée que ce tableau devait être une œuvre de jeunesse ou au moins peu éloignée de la jeunesse, j'ai admis longtemps que le *Saint Sébastien* qui nous a été conservé était vraisemblablement la toile offerte par le peintre au roi Louis XIII, toile qui, au dire de Dom Calmet, « représentait un saint Sébastien dans une nuit » ; « cette pièce, ajoute le savant Bénédictin, étoit d'un goût si



Archives fotogr.

FIG. 3. — G. DE LA TOUR. — L'ÉDUCATION DE LA VIERGE.  
(Paris, Collection du Dr D...).

1. Bull. de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1935, I, p. 13 et sq.

2. Voir notamment les notices de M. Charles Sterling dans le catalogue de l'exposition des « Peintres de la réalité ».



parfait que le Roi fit ôter de sa chambre tous les autres tableaux pour n'y laisser que celui-là. » J'admettais aussi, suivant la démonstration de M. Pariset, la période 1631-1633 comme date probable de la rencontre du peintre et du roi et du don présenté par le peintre au roi. Mais il n'y a pas l'ombre d'une preuve ni semblant d'une présomption que le *Saint Sébastien* offert au roi Louis XIII soit celui qui appartient aujourd'hui au Musée de Berlin. Nous connaissons par des documents l'existence de trois tableaux sur ce sujet. Pour le dernier des trois, nous avons une date qui exclut l'intervention du nom de Louis XIII : 1649. Rien ne prouve que La Tour n'en ait pas fait un de plus. Car, ainsi qu'on le remarque souvent chez les génies les plus originaux, surtout chez ceux qui sont des inventeurs de thèmes plastiques ou spirituels inédits et qui donnent beaucoup dans leur art à la pensée

et à la réflexion, La Tour, comme son contemporain Poussin, est toujours prêt, même après une réussite, à reprendre un sujet qui le séduit ou l'émeut, s'y replongeant pour en tirer de nouveaux trésors.

Si, sans viser à un classement complet, on s'efforce de construire un cadre dans lequel se placeront logiquement les œuvres qui subsistent, on doit le fonder sur les rares points d'appui qui nous sont donnés. Parmi les quatre tableaux signés que nous possédons aujourd'hui, un seul est daté : le *Reniement de saint Pierre*, qui appartient au Musée de Nantes. La date est 1650. La Tour n'avait guère plus d'un an à vivre, étant mort le 30 janvier 1652. Ce tableau, malgré ses puissantes qualités, n'est peut-être pas de ceux qui nous touchent le plus. N'importe. C'est avant tout de ses traits essentiels que doivent tenir compte nos hypothèses sur une évolution dont il marque à peu près le terme. Ces traits essentiels sont, à mon



Archives fotogr.

FIG. 4. — G. DE LA TOUR. — LE PRISONNIER.  
Job et sa femme (?). (Musée d'Epinal.)



avis, une recherche de géométrie dans la composition, une préférence pour une certaine raideur des attitudes et pour les lignes brisées dans les gestes des personnages, enfin un ménagement hardi de la lumière qui en multiplie les effets et qui accuse singulièrement cette atmosphère fantastique qui a toujours été plus ou moins celle où se meut l'imagination de La Tour. Or, parmi les tableaux parvenus jusqu'à nous, quels sont ceux qui d'une façon ou d'une autre se rapprochent le plus de cette définition? Ce sont ceux où l'étrangeté de la vision s'exprime plastiquement par ce que, pour employer un terme commode du langage moderne, j'ai déjà appelé une tendance au cubisme de la construction, en première ligne le *Saint Sébastien* de Berlin<sup>1</sup>. Nous avons eu tort, j'en suis persuadé maintenant, de considérer ce *Saint Sébastien* comme une œuvre de jeunesse, ou au moins de le placer en tête de la série des tableaux nocturnes qui subsistent. Il n'a rien de l'incertitude,



FIG. 5. — G. DE LA TOUR. — SAINT SÉBASTIEN SOIGNÉ PAR SAINTE IRÈNE.  
(Berlin, Kaiser-Friedrich Museum.)

souvent pleine de fraîcheur et de charme, qu'il est naturel de trouver chez un grand peintre qui cherche encore sa voie. Au contraire, une volonté sûre de soi, une ampleur monumentale, le relief sculptural des figures, tout y parle d'une maturité réfléchie qui n'en est pas à ses débuts. Puisqu'un document nous fait savoir que La Tour a peint un *Saint-Sébastien* en 1649, pourquoi ne serait-ce pas celui de Berlin ou l'original perdu de la toile de Rouen?

Dans le même groupe, à une date un peu antérieure, je mettrais l'étrange et admirable tableau d'Épinal. La figure qui se penche vers le vieillard assis

1. Le Musée de Rouen possède une version différente qui n'est qu'une copie, mais une copie reproduisant un original perdu où s'accusait encore davantage cette tendance « cubiste ».



et où M. Weisbach veut voir la femme de Job, mais qui reste pour moi l'*Ange délivrant saint Pierre de sa prison*, introduit dans la composition cette brisure géométrique des lignes qu'affectionne La Tour dans sa dernière période, tandis que l'atmosphère morale se développe de plus en plus dans le sens de l'étrange, de l'énigmatique et du fantastique.

Ainsi, à ce qu'il me semble, le trop peu d'œuvres que nous avons conservé nous suffit pour entrevoir une suite logique s'accordant avec ce que nous pouvons savoir du génie de La Tour.

Sans entrer dans le détail, étudié avec beaucoup de soin par M. Sterling et par M. Pariset, des conditions au milieu desquelles s'est formé La Tour, on a des raisons de croire que, comme nombre d'artistes lorrains de son temps, il a été à Rome à une époque où l'influence de Caravage et de ses disciples plus ou moins directs était prépondérante. Parmi ces caravagistes, les uns étaient Italiens, comme Gentileschi ou Saraceni, les autres venaient des Pays-Bas, mais s'étaient fortement imprégnés d'italianisme. C'est Honthorst qui semble avoir fait la plus



FIG. 6. — G. DE LA TOUR. — LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE. (Musée de Nantes.)

Phot. Salaud.





FIG. 7. — G. DE LA TOUR. — L'ENFANT PRODIGE (OU LE TRICHEUR).  
(Paris, à M. Pierre Landry.)

Archives fotogr.

grande impression sur La Tour. C'est à ce Néerlandais, que l'on appelait en Italie Gherardo delle Notti, que notre Lorrain a emprunté le goût des scènes nocturnes et des effets singuliers que peut produire l'éclairage artificiel.

Il est à remarquer que l'influence des caravagistes italiens et hollandais se marque aussi dans un tableau, éclairé par la lumière du jour, qui est à peu près le seul, parmi les œuvres conservées où l'on peut noter quelques-uns des caractères d'une œuvre de jeunesse : c'est ce *Tricheur* dont j'ai déjà parlé. Deux jeunes cavaliers élégants et une jeune courtisane empanachée sont assis autour d'une table, jouant aux cartes, tandis qu'une servante, debout, portant un verre de vin et une fiasque, semble écouter un ordre que lui donne sa maîtresse. C'est cette toile, vraisemblablement la première en date des œuvres parvenues jusqu'à nous du grand Lorrain, qui a permis à M. Hermann Voss, à M. Pierre Landry, à M. Roberto Longhi et à M. Charles Sterling, de mettre avec certitude le nom de La Tour sur d'autres tableaux à éclairage naturel, qui, dispersés dans plusieurs collections ou galeries publiques, portaient jusqu'alors des attributions diverses, la plupart espagnoles, notamment ce *Joueur de vielle* du Musée de Nantes qui est jusqu'à présent le chef-d'œuvre de La Tour dans la série diurne (fig. 8).

Nous voyons par ce tableau qu'on appelle le *Tricheur* et pour lequel semble

aussi justifié le titre de *l'Enfant prodigue*, — car nous connaissons peu d'œuvres de La Tour où ne se laisse plus ou moins clairement deviner une intention religieuse<sup>1</sup>, — combien, dès ses premiers essais, La Tour s'est élevé au-dessus des modèles dont il s'inspirait. Je crois bon de citer ici le témoignage d'un critique qui a plus que tout autre contribué à la résurrection de Georges de La Tour et qui ne peut pas être suspect de céder, comme ce pourrait être le cas d'un Français, à un sentiment de complaisance :

Le *Tricheur*, dit M. Hermann Voss<sup>2</sup>, possède toutes les caractéristiques, bonnes ou mauvaises des tableaux caravagesques néerlandais. Néanmoins, le goût inné du Français le préserve des exagérations auxquelles se laisse aller la grossièreté<sup>3</sup> batave et qui nous rendent si difficile la jouissance des œuvres des Bylert, Baburen, Terbruggen ou Rombouts. Les costumes de ses personnages n'ont rien de lourdement exagéré, le coloris des vêtements n'a rien de chargé, les gestes des modèles sont modérés; l'action, indiquée par quelques traits nets, est sobre et précise, sans aucune accumulation de détails trop appuyés. On reconnaît d'autre part la maîtrise psychologique du peintre à l'antithèse qui oppose le jeune homme de bonne famille, insouciant et au regard naïf, au tricheur rompu à toutes les « combines », assis devant lui, et à la courtisane dont le visage de masque aux traits morts n'est animé que de la vivacité significative des yeux.

Si, comme on peut le croire, puisque La Tour est déjà qualifié de « maître » à Lunéville en 1621, au moment de son mariage, notre Lorrain a fait le voyage d'Italie vers les années 1613-1620, le *Tricheur* pourrait être un des premiers tableaux peints par lui à Lunéville entre 1620 et 1625. La lumière égale et le modelé assez plat des figures font contraste avec le goût du clair-obscur et le sens du relief qui s'accusent de plus en plus dans les œuvres qui se rapportent à la maturité de La Tour.

Tout en maintenant la simultanéité, au moins dans une certaine période, des scènes diurnes et des scènes nocturnes, il faut remarquer que, dans ce que nous avons conservé, aucun tableau nocturne n'apparaît aussi proche que le *Tricheur* de ce que peut être une œuvre de jeunesse et qu'aucun tableau diurne ne semble appartenir à la période où le thème du mystère nocturne a inspiré à La Tour des œuvres aussi originales, d'une magie aussi puissante que le *Nouveau-Né* de Rennes, la *Madeleine au miroir*, l'*Ange éveillant saint Pierre* de Nantes, le *Prisonnier* d'Épinal, le *Saint Sébastien* de Berlin, le *Reniement de saint Pierre* de Nantes (fig. 6).

C'est un peu auparavant, vers le milieu de la carrière de La Tour, période féconde en œuvres magistrales, que se marque une certaine égalité entre les tableaux éclairés par la lumière du jour et les scènes nocturnes. La Tour atteint alors à une sorte de perfection dans le rendu et le modelé des éléments animés ou inanimés

1. Le *Joueur de vielle* est jusqu'à présent le seul qui échappe à la règle avec la *Rixe des mendiants* de Chambéry. Qui sait si les résistances qui se sont longtemps manifestées contre l'attribution du *Joueur de vielle* à La Tour n'a pas pour origine, plus ou moins consciente chez nos contradicteurs le caractère purement réaliste du sujet?

2. *Formes*, juin 1931, p. 97 et sq.

3. Le mot est un peu fort.



de ses compositions et trouve encore, semble-t-il, assez de satisfaction dans une prise puissante de la réalité pour se refuser aux sacrifices ainsi qu'aux hardiesses merveilleuses que lui demandera bientôt son génie du mystère et du fantastique. Sans marquer d'antécédence précise entre les tableaux, on groupera dans cette période médiane le *Joueur de vielle*, le *Saint Jérôme pénitent*, le *Saint Jérôme étudiant* parmi les tableaux diurnes et, parmi les nocturnes, l'*Adoration des Bergers* du Louvre (fig. 11) et le *Saint Joseph charpentier* de Londres. Cette énumération comprend au moins deux chefs-d'œuvre, l'un diurne, l'autre nocturne, le *Joueur de vielle* et le *Saint Joseph charpentier*. Un des tableaux de cette liste forme en quelque sorte, à ce qu'il me semble, le point de jonction entre les tableaux diurnes et les nocturnes : c'est le *Saint Jérôme étudiant dans sa cellule* que j'ai eu la bonne fortune de pouvoir acheter pour le Louvre juste avant l'Exposition de

l'Orangerie. Tandis que le *Joueur de vielle*, le *Saint Jérôme pénitent* (celui de Stockholm et celui de Grenoble) (fig. 10) et la *Rixe des Mendiants* (fig. 12) (qui n'est peut-être qu'une copie d'un original perdu), sont, presque à l'égal du *Tricheur*, qui est le plus clair de tous, des tableaux où se répand une clarté assez égale sans recherche d'effet ou de clair-obscur, dans le *Saint Jérôme étudiant*, les contrastes de la lumière, de l'ombre et du contre-jour sont conduits avec une subtile entente du mystère, mettant un éclat inattendu, analogue à certains effets du foyer lumineux dans les scènes nocturnes, sur le front du saint docteur et sur l'angle plié d'un feuillet de papier.

Cette remarque nous mène à une autre qui n'est pas sans importance pour l'idée que nous pouvons nous faire de l'évolution de La Tour. En rentrant



Archives fotogr.

FIG. 8. — G. DE LA TOUR. — LE JOUEUR DE VIELLE.



Archives fotogr.

FIG. 9. — G. DE LA TOUR. — SAINT GÉRÔME.  
(Musée de Stockholm.)

de Rome, où il avait dû être frappé par les effets d'éclairage familiers à Honthorst, ce n'est pas le Honthorst « *delle Notti* » dont s'inspire l'auteur du *Tricheur*, c'est le peintre de *Joueurs* ou de *Buveurs* et autres scènes pittoresques éclairées par la lumière du jour. C'est plus tard que le souvenir, Muse dont les enchantements sont plus forts sur les grands artistes que l'observation directe, lui ouvrit des perspectives nouvelles sur le parti que son imagination pouvait tirer des effets d'ombre et de lumière qu'il avait jadis vus dans les tableaux du Néerlandais.

Dans la dernière période, on ne rencontre plus de tableau diurne. La Tour se livre tout entier à sa vocation, qui est de faire jaillir du mystère de l'ombre et du mystère de la lumière des éclairs d'âme et de spiritualité. Les contemporains, ainsi que les annalistes du siècle suivant, ne s'y sont pas trompés : c'est pour ses tableaux nocturnes que La Tour fut célèbre.

Ainsi se dessine, je crois, suivant une ligne harmonieuse, la carrière de Georges de La Tour. Plusieurs érudits, notamment M. Pariset et M. Pierre du Colombier, ont ajouté des éléments nouveaux à sa biographie, telle qu'elle avait été reconstituée, il y a soixante-quinze ans, par Alexandre Joly. Nous sommes maintenant presque aussi bien renseignés sur le milieu lorrain où il a passé sa jeunesse que sur le milieu romain où il a pris conscience de sa vocation. Il ne faut négliger aucun moyen de pénétrer dans le mystère de la formation d'un grand peintre. La Lorraine, dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, a produit une pléiade d'artistes originaux entre lesquels on aperçoit plus d'un trait commun : Bellange, Lallemant, Callot, Des Ruets (qu'on appelle généralement Deruet), Jean Le Clerc, Claude



Gellée. Se fondant sur certains rapprochements ingénieux, M. Pariset a cru pouvoir dire que « l'art de Georges de La Tour a l'une de ses racines chez Jean Le Clerc »<sup>1</sup>. Peut-être le mot a-t-il entraîné la pensée. M. Sterling fait là-dessus des réserves dont je ne saurais trop le louer<sup>2</sup>. Un détail ici ou là peut donner à croire que La Tour a connu le *Concert* de Jean Le Clerc, tableau qui est aujourd'hui au Musée de Munich. Il suffit de regarder cette composition brillante, mais théâtrale, confuse, avec ses nombreuses figures gesticulantes, pour se rendre compte qu'aucune affinité d'esprit n'a pu relier La Tour à Le Clerc.

Un grand artiste se sert de tout ce que lui offre son temps. Mais il n'en est jamais l'esclave. L'esprit a besoin d'un choc extérieur qui mette en mouvement la sensibilité, l'imagination, les facultés créatrices. Peu importe, ou presque, d'où vient ce choc. Son rôle est, si j'ose dire, purement mécanique. Du frottement de deux silex jaillit une étincelle. Il n'y a que l'étincelle qui nous intéresse. Elle n'existerait pas sans les silex, mais elle ne leur ressemble pas.

Les érudits ont raison de nous apprendre toutes sortes de détails sur les années d'apprentissage des grands artistes, par exemple sur celles de Watteau chez Gillot et chez Audran. Mais croit-on expliquer ainsi le génie du peintre de l'*Embarquement pour Cythère* et de l'*Enseigne de Gersaint*? Ce que Watteau apprit chez eux, il l'aurait trouvé ailleurs, car ces choses étaient dans l'air du temps. Pour en tirer des chefs-d'œuvre sans précédent, il fallait le génie d'un jeune prédestiné qui allait devenir le peintre des *Fêtes galantes*, le poète de l'amour et de la mélancolie. De même, ce que La



Phot. Piccardy.

FIG. 10. — G. DE LA TOUR. — SAINT CÉRÔME. (Musée de Grenoble.)

1. *Archives Alsaciennes*, 1935, p. 242.

2. *Burlington Magazine*, mai 1938, p. 207. Le *Concert* de Le Clerc est reproduit dans cet article.



FIG. 11. — G. DE LA TOUR. — ADORATION DES BERGERS.  
(Musée du Louvre.)

Tour a emprunté à Honthorst et à d'autres était dans l'air du temps. Il y a un abîme qu'aucun pont de l'esprit ne saurait franchir entre l'*Embarquement pour Cythère* de Watteau et la *Scène des carrosses* de Gillot. L'abîme n'est pas moins profond entre la *Madeleine au miroir* ou le *Saint Sébastien* de La Tour et le pittoresque artificiel, superficiel et théâtral de Honthorst ou de Jean Le Clerc.

Personne, j'en suis sûr, n'a eu ni n'aura jamais l'idée d'attribuer à Jean Le Clerc un tableau découvert sans nom d'auteur et où l'on reconnaîtrait plus tard une œuvre de La Tour. En revanche, ce n'est pas par hasard que plusieurs chefs-d'œuvre de La Tour, au temps où La Tour était oublié, reçurent dans les musées où ils se trouvaient tel ou tel grand nom de l'école espagnole. Il y a en effet une affinité de La Tour avec l'Espagne, affinité qui ne vient vraisemblablement pas de contacts directs, rien ne nous permettant de croire qu'il ait franchi les Pyrénées. C'est une sorte de courant souterrain, ainsi que je l'ai qualifié ailleurs <sup>1</sup> et ses effets

1. Voir ma préface au Catalogue de l'Exposition des « Peintres de la réalité » et *Revue de l'Art*, février 1935.



sont visibles aussi chez Louis Le Nain. Cette affinité espagnole, qu'elle qu'en soit l'origine, a dans l'art de Georges de La Tour, comme dans celui de Louis Le Nain, une part infiniment plus importante que le milieu caravagesque romain. Car ici il ne s'agit pas de formes extérieures, ni d'influences de la mode : on touche aux choses essentielles et aux ressorts humains les plus secrets. La seule explication plausible, à mon avis, c'est que, dans cette période si féconde en personnalités tranchées d'un côté des Pyrénées comme de l'autre, il existe une mystérieuse parenté de l'âme espagnole et de l'âme française. Il suffit de citer Corneille, le fondateur de la tragédie française, pour rappeler que cette parenté se manifeste aussi dans la littérature.

Dans le domaine de l'art, les Français et les Espagnols ont eu alors, en dépit de différences évidentes, une conception analogue des valeurs spirituelles. Ils sont alors les seuls qui aient su faire de leur amour de la vérité un instrument de l'esprit. La pensée du drame humain, du drame de la vie, de la mort et de l'éternité, plane sur une large partie, la plus originale et la plus profonde, de l'œuvre de La Tour. L'intellectualité française, une certaine douceur humaine qui n'exclut rien de grand, mais qui aspire à faire de ce qui est grand et noble un bien, une consolation, un réconfort pour tous les hommes, bannit les images de terreur et d'horreur. L'Espagne, au contraire, s'y complaît : elle y trouve le stimulant de son naturel héroïsme.



FIG. 12. — G. DE LA TOUR. — RIXE DE MENDIANTS.  
(Musée de Chambéry.)

Devant la *Madeleine* de La Tour, sévère et profonde, mais sereine création de l'art français, M. Charles Sterling a éloquemment évoqué deux des plus belles images que nous connaissions de la *Mélancolie*, celle de Dürer et celle de Milton. L'éloge est magnifique. Il n'est pas, je crois, excessif. L'esprit français oscille volontiers de la mélancolie à l'ironie; ne lui semblent-elles pas d'aventure deux aspects de la même attitude en face de ce monde incertain et trouble où nous fûmes jetés? L'esprit français se reconnaît, avec ce qu'il a de meilleur, de plus universel et de plus humain, dans la *Mélancolie* de Georges de La Tour. Celle-ci n'est pas, comme la robuste créature de Dürer, courbée sous un fardeau trop lourd, assiégée par les mille inventions des hommes et par leurs erreurs. Consciente à la fois de la faiblesse de l'homme et de l'incomparable grandeur de sa vocation, elle sait que le sacrifice la conduira à la paix. L'écart infini entre le divin et l'humain sera franchi. *Unum porro est necessarium.*

Un artiste né pour s'élever si haut est presque fatalement forcé d'attendre les fruits de la maturité. Le plus beau génie ne saurait commencer par la *Madeleine au miroir* ou par le *Saint Sébastien*. Comme il est arrivé plus d'une fois, en France peut-être plus qu'ailleurs, aux plus grands originaux, comme ce fut le cas presque au même moment pour Louis Le Nain et, dans une autre province de l'empire des arts, pour Nicolas Poussin, La Tour était sans doute de ces hommes qui, portant en eux-mêmes une impérieuse mais périlleuse prédestination, cherchent longtemps le langage seul propre à projeter dans le monde le secret de leur âme et de leur pensée. L'ayant une fois trouvé, ils n'ont plus guère à y changer, car il peut tout éclairer de ce qu'ils sont seuls à voir : il peut tout accueillir de ces choses indicibles qui viennent du cœur autant que d'un esprit dominateur et grand. Une chandelle, parfois dans une petite main d'enfant, a vaincu la vaste nuit.

Paul JAMOT.





FIG. 1. — FRONTON DE L'ORANGERIE. — LES SAISONS.

# LE DÉCOR DU CHATEAU ET DU PARC DE SCEAUX

## II<sup>1</sup>

**L**ES plans, les dessins et les gravures du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles nous gardent le souvenir des divers aspects du domaine de Sceaux; les documents d'archives relatent son histoire; certaines œuvres sculptées retrouvées à Paris permettent d'évoquer le décor célèbre dû aux artistes et aux élèves de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Quelques relations écrites au début du XIX<sup>e</sup> siècle rappellent que des statues de Sceaux furent transportées dans les jardins du Luxembourg et des Tuileries. Depuis, le silence et l'oubli ont recouvert les vestiges de ces ouvrages<sup>2</sup>.

Un long et minutieux travail a permis de retrouver dans les archives l'inventaire révolutionnaire et d'autres pièces concernant la réserve des œuvres d'art, la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, février, 1939, pp. 85 et sq.

2. Delort, *Mes voyages autour de Paris*, 1828.



FIG. 2. — CH. LE BRUN. — VOUTE DE LA CHAPELLE DU CHATEAU DE SCEAUX.  
Gravure de Picard.

surveillance exercée par la Commission des Monuments<sup>1</sup>, l'opposition à toute vente du fait des revendications légitimes de la duchesse d'Orléans, approuvées par tous les gouvernements révolutionnaires<sup>2</sup>, les transports ordonnés par les ministères des Finances et de l'Intérieur au moment du décret du Directoire Exécutif ordonnant la vente du domaine, en 1797<sup>3</sup>. Les architectes et les comités<sup>4</sup> demandèrent que certains ouvrages fussent affectés à la décoration des palais et jardins des

1. A. N. — F 17, 1032, 1039, 1040, 1045, 1047, 1048, 1050.

2. A. N. — F 13, 911, 325.

3. A. N. — C 520, 529.

4. A. N. — C. 507.



Tuileries et du Luxembourg. Lenoir recueillit ce qui restait au Musée des Monuments français.

A l'aide des inventaires faits après la mort de Colbert et au moment de l'acquisition du domaine par le duc du Maine au XVII<sup>e</sup> siècle, de celui de 1792, des papiers d'Alexandre Lenoir, des Mémoires inédits de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, des guides du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, il est possible de retrouver une grande partie des statues du parc de Sceaux.

L'évolution du domaine connue par les plans du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle, permet de déterminer les étapes successives de la décoration; pour la bien connaître et la comprendre, il est nécessaire de pénétrer l'esprit ordonnateur qui l'a conçue et les influences que les différents propriétaires y ont exercées.

Depuis 1661, Colbert, Vice-Protecteur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, y avait apporté, avec les statuts approuvés par le Roi, sa méthode organisatrice et l'admirable fonctionnement de son administration. Il intensifia l'étude des antiques, non seulement par la fondation de l'Académie de France à Rome en 1636, mais par l'ouverture du Cabinet du Roi et de la salle des Antiques aux professeurs et aux élèves de l'Académie de Paris. Les délibérations des Académiciens attestent le respect et la reconnaissance des artistes. En 1672, le Ministre, devenu Protecteur de l'Académie après la mort du Chancelier Séguier, confia la décoration de sa maison à ses collaborateurs immédiats : Claude Perrault, le frère de son premier commis à la Surintendance des Bâtiments, Le Brun, le premier peintre choisi pour diriger l'Académie de peinture, Le Nôtre, déjà appelé à Seignelay en 1657 pour dessiner le parc.

Toute autre fut l'influence du marquis de Seignelay : il fut plus que son père l'ordonnateur du décor. Lorsqu'en 1670, Colbert achetait aux héritiers du duc



FIG. 3. — J.-B. TUBY. — LE BAPTÊME DU CHRIST.



FIG. 4. — RICAUD. — VUE PERSPECTIVE DU CHATEAU DE SCEAUX, PRISE DANS L'ÉLOIGNEMENT, A L'EXTRÉMITÉ DU BOULINGRIN.

de Tresmes le domaine de Sceaux, il avait accepté, un an auparavant, la Secrétairerie d'État à la Marine; il avait fait donner au Comte de Vermandois, alors âgé de deux ans, la charge d'Amiral de France. En même temps, il destinait son fils aîné à lui succéder à la Marine et à la Surintendance des Bâtiments.

Agé de dix-huit ans, déjà au courant des affaires de la Marine par un séjour à Rochefort auprès de l'Intendant Colbert de Terron, le marquis de Seignelay fut envoyé en voyage d'étude en Italie, à Gênes et à Venise, puis en Hollande et en Angleterre. Colbert voulut que ce voyage procurât à son fils une formation artistique en même temps que politique; il lui donna comme compagnons, Isarn, le dessinateur Mignard d'Avignon, et Blondel le célèbre architecte. Au départ, tout en inspectant le port de Toulon, le marquis de Seignelay connut et apprécia le sculpteur Puget, encore dans l'enthousiasme d'un début glorieux aux chantiers de la Marine — le vaisseau amiral le *Monarque* avait devancé le *Royal-Louis* et le *Royal-Dauphin* dessinés par Girardon. A Gênes, le voyageur admira d'abord de grandes collections, les jardins plantés d'arbres rares formant des allées voûtées. Rome surtout le conquit; il la visita en compagnie d'Errard, directeur de l'Académie de France, et du Bernin qu'il avait connu enfant à Paris et qui restait l'arbitre du goût et du style. Le jardin du Belvédère au Vatican et la Vigne Borghèse, avec les riches collections de cette famille, l'impressionnèrent vivement; il y vit les antiques et les œuvres si appréciées du Bernin : la *Flore* du Palais Farnèse, « la plus belle chose que l'on puisse voir », les groupes de figures antiques tels qu'*Arrie et Poetus*, la *Concorde ou la Paix des Gracques*, *Apollon et Daphné*, l'*Enlèvement de Proserpine* du Bernin furent l'objet de ses notes minutieuses. La future décoration du parc de Sceaux s'entrevoit dans la « Relation du voyage en Italie », qu'il rapporta en réponse aux « Instructions » de son père. En lisant



attentivement le texte et en lui comparant la décoration de Versailles et de Sceaux après 1672, il nous apparaît que le rapport du marquis de Seignelay a influé sur les directives données ou approuvées par le ministre à l'Académie de Peinture et de Sculpture. Le marquis de Seignelay en fut nommé Vice-Protecteur en 1675; il assumait cette charge jusqu'à sa mort, moins officiellement que son père, mais aussi efficacement.

Devenu propriétaire du château en 1683, le jeune secrétaire d'Etat à la Marine transforma le parc par des aménagements nouveaux. Il en augmenta la décoration, fit dessiner les « parterres des appartements neufs », devant l'Orangerie, creuser le grand canal et dessiner par François Leclerc le grand parterre. Le Portugais Alvarez, fournisseur du roi et du ministre, reçut de nombreuses commandes pour la recherche des antiques; les statues et les groupes sculptés ornèrent les bosquets et les allées; l'Orangerie devint une galerie d'art magnifiquement décorée.

Colbert avait voulu que sa demeure répondît à sa situation de ministre d'un grand roi; belle par l'ordonnance et la qualité de la décoration, mais n'offensant pas le regard du maître. Le Brun glorifia par ses fresques et ses décors le Protecteur de l'Académie. Le marquis de Seignelay, seigneur de fraîche date, devenu

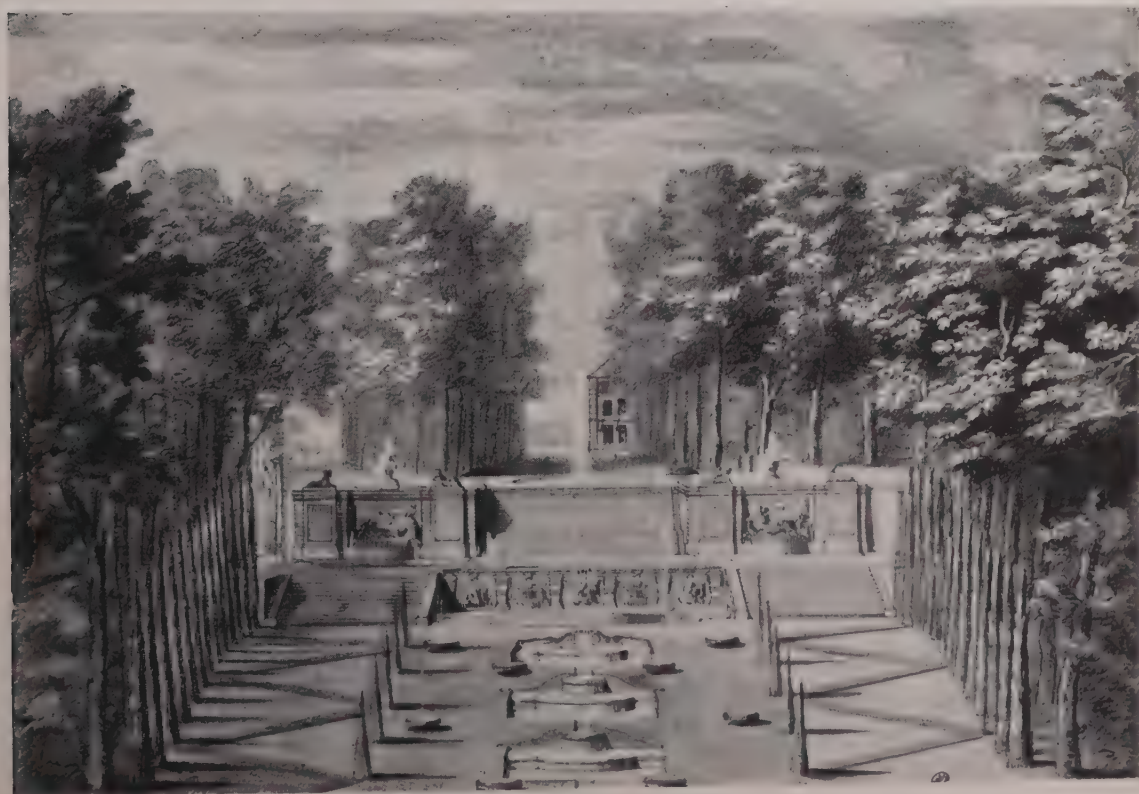


FIG. 5. — LE HAUT DES CASCADES DE SCEAUX.  
Dessin de Péréelle. (Musée du Louvre.)

cousin du Roi par son mariage avec Catherine de Matignon, petite-fille d'une Orléans-Longueville « aussi proche parente du Roi que Monsieur le Prince », écrit la Grande Mademoiselle, ne se contenta pas du choix de ses collaborateurs; il imposa le sien. La maison de plaisance du xvi<sup>e</sup> siècle, transformée à la fin du xvii<sup>e</sup> en un grand château ordonné, domaine des arts, était prête à recevoir la société élégante et raffinée du xviii<sup>e</sup> siècle; les appartements chinois décorés pour la marquise de Seignelay inauguraient la mode des intérieurs luxueux et précieux, ils étaient désignés pour devenir le centre de réception léger et mondain de la duchesse du Maine. Elle s'y installa à son arrivée. Louis XIV les choisit pour être les témoins de ses adieux à son petit-fils Philippe IV, roi d'Espagne. La chronique raconte qu'ils étaient le cadre des réceptions officielles dans l'Ordre de la « Mouche à Miel »; à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle, ils furent habités par la princesse de Conty et la princesse de Lamballe; en 1792, ils émerveillaient encore les commissaires de la Convention qui les réservèrent sur l'Inventaire. Trop luxueux pour le nouveau propriétaire, ils disparurent en 1798.

Les premières décorations de boiseries à médaillons sculptés de scènes mythologiques ou champêtres, durent être exécutées pour la duchesse du Maine lorsqu'elle transforma le premier étage en galerie-salle de théâtre, entre 1700 et 1704. Le poème conservé à la bibliothèque de Chantilly en donne la description détaillée. Le duc de Penthièvre fit démolir la galerie d'Audran.

La sculpture du parc et du château fut exécutée entre 1670 et 1704, on n'y saurait constater l'évolution artistique qui se manifeste de Versailles à Marly. Trois statues commandées par la duchesse du Maine, les *Caprices* : la *Légèreté*, la *Bisarrerie* et l'*Inconstance*, n'ont pas été conservées. Les œuvres connues accusent une certaine lourdeur, héritière de l'esthétique admise au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle, et le règne de la draperie entourant des formes plus ou moins inspirées de l'antique. Les monstres marins, les dauphins des bassins et les cascades ont disparu (fig. 14). Les précieux restes de l'ornementation affirment l'évolution du goût, du sévère Colbert et du magnifique marquis de Seignelay au sensible xviii<sup>e</sup> siècle de la duchesse du Maine.

Girardon, Marsy, Tuby, Anguier, Raon, Coysevox jeune et une équipe d'élèves de l'Académie, Cornu, Laviron, Hurtrelle, Monnier et Carlier, l'indépendant André exécutèrent le décor extérieur : tels sont les noms révélés par les comptes de succession de Colbert. Les inventaires ne donnent que les noms des peintres; les règlements faits après la mort du marquis de Seignelay font paraître les noms de Prou, de René Chauveau et de Goupil pour la décoration intérieure, de Dominique Cuccy et de Mazières pour les bronzes dorés, d'Hilaire Laisné, de Gondet, de Le Moyne, etc., pour la dorure, de Guillemart et de Gautro pour la marqueterie; cette équipe fut chargée des nouveaux appartements, les fameux cabinets de la Chine et le cabinet doré, dont les lambris et le parquet étaient en bois de senteur du Siam, les corniches et les lambris en harmonie avec l'ameublement.

Poullietier encadra de motifs sculptés les fresques d'Audran dans la grande gale-



rie, au premier étage du château. Boffrand, qui travaillait à cette époque pour la duchesse du Maine, a pu en donner les dessins.

De la décoration intérieure du château, une seule œuvre demeure : destinée à la chapelle du château, cette sculpture religieuse a survécu à la tourmente révolutionnaire. Le pavillon de l'aile gauche du château est nominalelement indiqué dans les écrits contemporains comme l'un des bâtiments célèbres élevés par Claude Perrault. De forme carrée, il était surmonté d'une voûte en dôme, selon les principes si souvent étudiés par cet architecte; une grande fresque de Le Brun la couvrait. Mlle de Saint-André en a donné une longue description; le style de ce poème a vieilli, il a pourtant son intérêt, puisqu'il aide à l'interprétation des gravures d'Audran et de Picard (fig. 2).

La fresque éblouissante du Premier Peintre — l'une de ses œuvres les plus réputées — représentait « Dieu le Père dans une lumière éblouissante au-dessus d'un nuage en forme de draperie supportée par les Lois de Nature, de Crainte et d'Amour ». Les personnages de l'Ancienne Loi accompagnés des symboles bibliques occupaient une partie de la voûte, tandis qu'un charmant ange musicien les séparait du groupe des Vertus, dominé par la figure de la Charité. Cette somme de la vie chrétienne se complétait, au-dessus de « l'autel à la Romaine », par un groupe en marbre, de Jean-Baptiste Tuby, représentant le *Baptême du Christ par Jean-Baptiste*, patron de Colbert (fig. 3). Cette belle œuvre, où la dignité de la pose, la souplesse de la forme et du modelé donnent l'impression d'un acte auguste et pompeux tel que le comprenait le solennel et religieux xvii<sup>e</sup> siècle, présente l'iconographie adoptée à cette époque. « Au xv<sup>e</sup> siècle, remarque M. Emile Mâle, le Baptême du Christ est considéré comme un mystère de grandeur, une Théophanie; le xvii<sup>e</sup> en fait un mystère d'humilité; le Christ n'est plus debout dans l'onde, il s'incline devant Jean-Baptiste. » Dans l'œuvre de Tuby, le Christ est agenouillé sur un rocher, les mains join-



FIG. 6. — GASPARD DE MARSY. — LA VIGILANCE.



FIG. 7. — ATTR. A COYSEVOX. — LE CHIEN ET LE LOUP. Phot. Bullos.

tes sur la poitrine, la tête profondément inclinée; l'expression extatique du visage de Jean Baptiste, levé vers le ciel et la voix qu'il entend, paraît absente de l'acte qu'il accomplit, mais répond au thème donné à l'artiste : « le Baptême du Christ au moment où Jean-Baptiste entend la voix du Père ». M. Advielle a publié le mémoire relatif à la commande faite à Tuby et au paiement de 5.600 livres<sup>1</sup>. Enlevé de la chapelle du château en même temps

que les autres œuvres d'art, en 1798, transporté au Musée des Monuments français, il fut réclamé par le curé et les marguilliers de la paroisse de Sceaux en 1803, pour remplacer à l'église paroissiale la copie en pierre donnée par le duc du Maine. Ce groupe fut accordé par décision du ministre Chaptal et figure au-dessus de l'autel.

La décoration de la chapelle du château était complétée par des bas-reliefs en camaïeu, peints au-dessous de la voûte, reproduisant la vie du Précurseur. Deux bas-reliefs en marbre de Jean Cornu et Jacques Prou entouraient l'autel, ils représentaient « la sortie des limbes des Patriarches et des Prophètes ». Transportés au Musée des Monuments français, ils figurent sur les catalogues jusqu'en 1806. Deux tableaux de Le Brun, du même thème, ont été inventoriés à l'hôtel Colbert après la mort du ministre. Le pourtour de la chapelle était orné de pilastres surmontés de chapiteaux corinthiens.

Le château était déjà démoli quand on chercha, en 1801, à sauver d'un désastre complet et à conserver comme *Monument des Arts* le Pavillon de Perrault et la fresque de Le Brun. Malgré une supplique au Ministre de l'Intérieur, rien ne put entraver la volonté destructrice du nouveau propriétaire.

Des nombreux antiques du parc de Sceaux, deux se voient actuellement au Musée du Louvre, après avoir passé par le Musée des Monuments français et la Bibliothèque des Quatre Nations : l'*Apollon*, réplique d'un original du v<sup>e</sup> siècle av. J.-C., placé autrefois au milieu du bassin dominant les cascades, entre le *Jupiter*, la *Junon* et la *Minerve* d'Anguier; l'*Apollon citharède* de style archaïque, vêtu d'une tunique finement plissée et d'un manteau<sup>2</sup>. L'une des Muses accompagnant l'*Hercule*

1. Advielle, *Réunions des Beaux-Arts des Départements*, 1883.

2. N<sup>os</sup> 689 et 690 du Catal. des Marbres Antiques au Musée du Louvre.



*Farnèse* placé au milieu de la demi-lune de la façade de l'Orangerie a dû figurer avec celles de Marly sur la terrasse en fer à cheval du jardin des Tuileries; le *Grand Sénateur* qui terminait la perspective du tapis vert, face aux cascades, a décoré le portique des Tuileries; une grande figure en marbre blanc avec des draperies de porphyre se voit dans l'une des galeries du palais du Luxembourg.

Des 135 bustes qui ornaient les façades du château et de l'Orangerie, et les galeries intérieures du château, quatre des plus beaux sont à la Bibliothèque de Chartres où ils vinrent compléter un envoi de Lenoir au département de Loir-et-Cher<sup>1</sup>. Les autres furent dispersés à la Malmaison, au Ministère de l'Intérieur, à la Bibliothèque des Quatre Nations<sup>2</sup>. Le buste de Louis XIV en marbre blanc, aux draperies de bronze doré, a disparu.

Quelques termes décoraient les jardins; les plus beaux, symbolisant les Saisons, étaient placés au grand parterre. Demandés pour la décoration du jardin du Palais des Anciens, ils furent transportés, mais ne figurèrent jamais aux Tuileries; des Magasins du Museum, ils furent envoyés à Saint-Cloud. Malgré l'absence de documents administratifs, il est possible de les identifier avec les grands termes revenus de Saint-Cloud en 1872, décorant actuellement le passage des Lions au Musée du Louvre. Les proportions, la lourdeur de la composition, la draperie analogue à celle du terme de Théodon à Versailles, bien des éléments de comparaison prédisposent à les assimiler aux termes dont Colbert parle sans cesse dans ses lettres à Errard, entre 1679 et 1682, représentant les Saisons. Ils avaient été exécutés par les élèves de l'Académie, Théodon, Laviron, Hurtrelle, Carlier, Monnier, l'un suivant l'autre. Au règlement de succession de Colbert, ces sculpteurs figurent ensemble pour un paiement final de 873 livres<sup>3</sup>.

Le décor des figures glorificatives est connu par l'inventaire fait après la mort de Colbert et par les notices académiques.



FIG. 8. — COYSEVOX. — LA LICORNE ET LE DRAGON. Phot. Bulloz.

1. Maurice Jusselin, *Revue des Arch. hist. du Dioc. de Chartres*, 1908.

2. A. Lenoir, *Arch. Musée des Mon. Fr.* t. I-II-III. L. Courajod, *Journal de Lenoir*, t. I.

3. Bibl. Nat. Colbert Mss 76. A. de Montaignon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. I, p. 71 à 106.

Sur le fronton de l'avant-corps central, une Minerve à demi-assise, sculptée par Girardon, a disparu en même temps que le château.

Dans l'anti-cabinet du ministre se voyait *La Vigilance* (fig. 6), de Gaspard de Marsy. Le marquis de Seignelay la transporta à l'entrée de l'Orangerie, sous les berceaux; en 1798, elle fit partie de l'envoi au Jardin du Luxembourg. Cette figure d'apparence étrange, que les critiques du XIX<sup>e</sup> siècle ont appelée *La Nuit*<sup>1</sup>, peut être considérée comme l'une des belles œuvres du sculpteur. Le frontispice du poème de Quinault<sup>2</sup> en donne le dessin par Le Brun. *La Vigilance* couronnée de fleurs enjoint au poète d'écrire l'histoire des beautés du domaine, et lui montre le Pavillon de l'Aurore. « Cet instant est celui auquel on voit M. Colbert en même temps que l'emblème de la vigilance de ce grand ministre. » Marsy représente cette vertu ailée, à peine posée sur des nuages, fendant l'air avec tant de rapidité que le vent applique sur son corps ou fait tourbillonner autour d'elle le voile léger qui la recouvre; une tor-sade nouée au bas du buste forme le centre de plis rayonnants, tandis que les voiles s'enroulent autour des bras, des épaules et des jambes en volutes berninesques. La figure ne tient pas à la main une lampe, comme le veut l'iconographie de Ripa, mais la tête d'un serpent — armes de Colbert — dont le corps s'enroule autour du bras gauche lancé en avant dans un mouvement rapide; le bras droit pend le long du

corps, la main appuyée sur la grue — l'oiseau vigilant —; l'animal, de taille naturelle, est placé contre la jambe droite.

L'œuvre répond au caractère du sculpteur; il est plus que regrettable qu'elle ait été abandonnée depuis quelque soixante ans aux injures du temps et à l'humidité des feuillages: la qualité de la sculpture demandait un autre traitement. Bien avant les Dianes de Coysevox et de Marly, mais sans la mesure qui en fait l'élégance, elle inaugurerait cette draperie mouvementée où le vent semble souffler;



FIG. 9. — PIERRE PUGET. — HÉRCULE AU REPOS.

1. Musée du Jardin du Luxembourg, 1822, p. 34, pl. 20.

2. Poème de Quinault, Bibl. de Chantilly, Mss 689.





FIG. 10. — ANTOINE ANDRÉ, — FLORE FARNÈSE.

elle pourrait encore être sauvée d'une ruine complète si elle était enlevée du massif d'arbustes où elle est enfouie.

Les deux pavillons, placés aux angles de l'ancienne cour, étaient reliés par une petite terrasse et deux guérites encadrant l'entrée du château. Sur chacune d'elles, un groupe d'animaux symboliques laissait entendre aux visiteurs que le seigneur du lieu était le défenseur vigilant et fidèle de l'État, et que sa tempérance et sa loyauté en terrassaient les ennemis. Les mêmes symboles accompagnèrent le portrait de Colbert gravé par Edelynck, d'après Le Brun. Presque seuls à Sceaux, ils demeurent les témoins d'un glorieux passé. Ils sont attribués par une tradition vraisemblable à Coysevox, tout au moins pour le groupe de la *Licorne* et du *Dragon* (fig. 8); la sveltesse, la nervosité présagent le cheval marin de *Neptune* de Marly<sup>1</sup>. Il semble moins assuré que le *Chien et le Loup* (fig. 7) soient du ciseau de cet artiste délicat. Si ces deux animaux marquent un réel progrès de technique sur ceux d'Anguier, au château de Vaux, la composition et certaines affinités de formes les rapprochent des groupes des cabinets d'eau du parterre de Versailles, exécutés peu d'années après par Raon et Van Clève. Nous sommes assurés que Raon fut présent à Sceaux et qu'il fournit des modèles pour les

décors des cascades; on peut donc croire qu'il fut, à l'entrée comme aux grottes, le compagnon de Coysevox.

Après ses travaux à Saverne, les œuvres exécutées à Sceaux ont facilité à Coysevox sa réception à l'Académie de Peinture et de Sculpture; il ne prit pas le chemin de Rome, mais il eut la faveur du surintendant des Bâtiments. Le beau buste de Colbert — toujours en possession de la famille — fut commandé à Coysevox par les Académiciens en 1676, durant la période des réalisations artistiques de Sceaux, et fut offert en reconnaissance au Protecteur de l'Académie en janvier 1678.

Parmi les œuvres inspirées de l'antique, la plus belle était l'*Hercule au repos* (fig. 9), ou *Hercule Gaulois* de Puget<sup>2</sup>. Avant son entrée dans le domaine de Colbert, son histoire reste un mystère. Elle dut faire partie d'une commande de Fouquet pour Vaux : elle n'y figura jamais, et Colbert ne put, comme l'ont écrit certains critiques, « se jeter sur ce butin ». Exécutée à Gênes, elle revint en France à une époque encore indéterminée, achetée, dit le Père Bougerel, par le fils de l'ancien

1. Actuellement sur le cours Dajot, à Brest

2. N° 1465 du Catal. des Sculptures des Temps Modernes au Musée du Louvre.



FIG. 11. — ATTR. A MARCY. — POMONE.

Phot. Bulloz.

surintendant Sublet des Noyers, et acquise à sa succession par Colbert. Une autre hypothèse peut être envisagée, d'après une lettre de l'intendant de la Marine à Toulon : rapportée de Gênes par Puget, lorsque le roi engagea le sculpteur pour la Marine Royale, « envoyée au Louvre », elle aurait fait l'objet d'accommodements, comme le groupe d'Adrien de Vries et les deux copies en bronze de la collection Mazarin. Le marquis de Seignelay, qui connaissait et appréciait Puget, a pu conseiller à son père de se rendre propriétaire de cette sculpture remarquable, l'une des plus excellentes du Maître.

A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, l'*Hercule au repos* de Puget était placé au boulingrin du grand parterre; un bosquet spécial fut aménagé au XVIII<sup>e</sup> siècle, près de la fontaine d'Eole et de Scylla. Protégé et réclamé sous la période révolutionnaire, il entra au Luxembourg, en 1798, fut placé dans une salle des anciens appartements de la reine Marie de Médicis, d'où il vint au Musée du Louvre en 1849.

Les œuvres interprétées de l'antique et les copies étaient nombreuses à Sceaux. Les *Lutteurs* en marbre, appelés aussi les *Gladiateurs*, les *Jeunes Lutteurs se reposant*, sont d'une main excellente; il semble que le nom de Girardon puisse être prononcé, tant l'accent, l'élégance

et la souplesse du modelé sont encore visibles; ce petit groupe était primitivement destiné à l'appartement et figurait dans la grande salle du château de Colbert; le marquis de Seignelay le transporta dans les bosquets du nord où il remplaça le bronze du *Mercure et Psyché* donné au roi. Le thème de ces *Lutteurs* n'est pas celui couramment représenté selon le type de l'antique de Florence, dont deux copies du XVII<sup>e</sup> siècle, de Magnier et de Cornu, figurèrent, l'un à Marly et au Jardin des Tuileries, l'autre, depuis 1798, au jardin du Luxembourg. Le modèle du groupe de Sceaux répond au bronze d'Antioche de l'époque alexandrine; il se nomme *La fin de*



la lutte. Hermès passe son pied derrière le jarret de son adversaire qu'il a renversé à terre.

La *Flore* est une interprétation de la *Flore* du Palais Farnèse (fig. 10), qui avait tant impressionné le jeune marquis de Seignelay pendant son séjour à Rome. Cette grande figure conserve, malgré une certaine raideur, une élégance de pose et une science réelle de la draperie. Placée devant les berceaux, près de l'Orangerie de Sceaux, elle devait être l'agréable pendant de la lourde figure de l'*Hiver*. Demandée en 1798 pour la décoration du jardin des Tuileries, elle y figure depuis cette date; actuellement on la voit au pourtour du bassin rond. Antoine André, originaire de Calais, qui a signé et daté cette œuvre en 1676, est appelé « sculpteur très peu connu » dans les descriptions versaillaises; il devait cependant faire partie de l'entourage familial du ministre qui le chargea, en 1668, d'une mission à Carrare. En 1688, alors que Louvois est surintendant des Bâtiments, c'est le marquis de Seignelay qui lui donne ses lettres de voyage pour l'Italie et Carrare. Le fait que Colbert ait eu comme maître d'hôtel un François André habitant avec Jean Cornu le Pavillon des Offices à Sceaux, ne doit pas être une simple coïncidence.

La statue de l'*Hiver* (fig. 12), attribuée à Tuby, est une lourde figure de femme drapée dans un manteau épais dont les plis sont terminés actuellement par une sorte de bourrelet, réfection certaine du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est coiffée d'un turban qui donne encore plus de dureté au visage maussade; le geste des mains soulevant la draperie et approchant de la flamme d'un réchaud posé sur un trépied décoré sur ses faces des signes du Capricorne et du Verseau, est significatif; transportée, l'une des dernières, de Sceaux, elle a figuré au jardin du Luxembourg depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle; elle y était remarquée par les critiques qui la nommaient *Une Vestale*.

Près des berceaux du petit parterre, sous un dôme en treillage, se voyaient quelques copies d'antiques : *Bacchus*, *Cérès*, le *Faune jouant des cymbales*, *Amphitrite*,  *Mercure*; plusieurs figurèrent au XIX<sup>e</sup> siècle au jardin du Luxembourg. On



FIG. 12. — J.-B. TUBY. — L'HIVER.

peut encore apercevoir, au milieu d'arbustes, le  *Mercure*  dont la mousse et l'humidité rendent encore plus sensible la lourdeur académique : les cheveux surabondamment bouclés sous le pétase donnent la reproduction exacte de l'antique des collections royales, gravé par Claude Mellan.

*Amphitrite*, nommée par les guides du XVIII<sup>e</sup> siècle *Vénus sur les eaux*, a été transportée au Musée des Monuments français, puis à la Malmaison, où elle figura avec les charmantes statues de la cascade champêtre de Marly, sur les piédroits du château. L'appellation dénote un mouvement qu'il serait intéressant de connaître; cette figure aurait-elle inspiré celle de Thierry, dans le parc de la Granja? La reproduction donnée par Mlle Digard le laisse supposer<sup>1</sup>. Cette œuvre, vendue au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, est actuellement disparue.

Le grand *Faune Borghèse*, transporté en 1798 au jardin des Tuileries, où il faisait pendant au *Bacchus* de Nicolas Coustou, figure actuellement sur la terrasse du Jeu de Paume; c'est une bonne copie d'antique. D'après la correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, elle pourrait être attribuée à Flamen.

L'*Antinoüs*, qui fut toujours très admiré à Sceaux, fut demandé pour le jardin des Tuileries; il dut subir à Saint-Cloud le même sort que les termes.

Des autres copies d'antiques venues de Sceaux à Paris en 1798, la petite *Faustine* au jardin du Luxembourg présente de grandes similitudes de technique avec l'*Uranie* de Carlier, à Versailles. Toutes ces œuvres sont en marbre.

Une partie de la sculpture en pierre est restée dans le parc de Sceaux : des deux figures représentant les *Saisons*, l'une, abattue dans l'herbe en 1870, attend toujours une remise en place; de la corne d'abondance, encore attachée au socle, s'échappent des fleurs printanières. L'autre, portée après 1870 près de l'Orangerie, indique l'endroit où se trouvait le pavillon de la bibliothèque du comte d'Eu. C'est une œuvre gracieuse tout imprégnée de la composition de Le Brun; le panier de fruits qu'elle tient de la main gauche caractérise *Pomone* (fig. 11); il est facile de la rapprocher du *Point du Jour* de Marsy, à Versailles.

Les deux statues de la *Gloire des Rois* et de la *Magnificence* se voient encore près de la porte de Verrières : la *Magnificence*, la tête un peu renversée, est de même facture que la *Didon* de Poulletier de l'allée royale de Versailles; à défaut des comptes du château, il est possible de l'attribuer au sculpteur que la duchesse du Maine appela pour décorer ses appartements. L'allégorie des deux figures détermine l'époque de leur exécution : celle où le roi Louis XIV s'intéressait directement au domaine et où Bousseau et Vassé reproduisaient la même iconographie dans la salle précédant la chapelle de Versailles.

Le marquis de Seignelay fit poser autour du bassin octogone six groupes de figures. Ses goûts de jeune homme se retrouvent dans les sujets : *Apollon et Daphné*, *Arrie et Pectus*, la *Concorde ou Paix des Gracques*, l'*Enlèvement de*

1. Jeanne Digard, *L'Art français en Espagne. Le décor de la Granja*.



*Proserpine*. Ces groupes sont antérieurs aux figurations semblables de Versailles, mis en place à la fin du XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Au bas des cascades se voyaient les copies des deux célèbres *Enlèvements*, celui de Jean Bologne, dont Girardon possédait une réduction, celui du Bernin, dont il exécuta la reproduction du bosquet de la colonnade. Complètement mutilé, l'*Enlèvement d'une Sabine* a été supprimé lors des derniers aménagements du parc, l'autre a été remonté au terre-plein des cascades; malgré ses dégradations, il est possible d'y retrouver une exacte reproduction du groupe versaillais; certains caractères, dans la puissante musculature et la tête, le rapprochent d'une œuvre similaire de Bernard Fouquet, à Stockholm. Les quatre groupes accompagnant le bassin octogone sont restés à leur emplacement primitif : *Arric* et *Pactus* est une copie de l'antique : la pose gracieuse de la femme s'affaissant vers le sol rappelle la souple arabesque des nymphes des bains d'Apollon, à Versailles.

Le groupe décapité de la *Paix des Gracques* (fig. 13), ou des *Empereurs Marc-Aurèle et Lucius Verus*, conserve encore les belles draperies dont la technique nerveuse rappelle celle de Jean Cornu dans son bas-relief de la *Charité Romaine*. Les comptes de succession de Colbert donnent le nom de Jean Cornu, et d'un autre Jean Cornu — concierge du château depuis 1672 — qui reçurent des paiements de 450 livres pour la sculpture dans le parc, et de 615 livres pour un meuble enrichi de broderies d'argent et de satin blanc.

*Castor et Pollux* est une simple copie et a dû être restauré au dernier siècle; ce groupe est l'œuvre d'un élève, il ne supporte aucune comparaison avec celui de Coysevox.

Le dernier, le plus intéressant par son iconographie, existant seulement à Sceaux à cette époque, est la copie du célèbre groupe d'*Apollon et Daphné* du Bernin. La lourdeur apparente



Phot. Bulloz.

FIG. 13. — ATTR. A CORNU. — LA PAIX DES GRACQUES.



FIG. 14. — SCEAUX : LA GALERIE D'EAU.  
Recueil de Jombert.

le parc de Sceaux : le groupe de *Mercuré et Psyché* est d'Adrien de Vries. Ses transports successifs de Prague à Stockholm, puis à Meudon, à Sceaux, à Marly et à Saint-Cloud, enfin au Louvre en 1872, sont connus. *Un Gladiateur*, copie de l'antique, s'aperçoit sur les premières gravures de Sceaux; il est possible qu'il ait fait partie de la collection Mazarin. Placé dans les parterres, face au château, il fut, au XVIII<sup>e</sup> siècle, porté au-dessus de la balustrade des Pintades, dominant le grand canal. L'aquarelle de Meunier (vers 1796) le représente le bras levé avec un bouclier, et tenant une épée; ces adjonctions étaient courantes au XVII<sup>e</sup> siècle. Demandé en 1702, avec la *Diane*, pour le Muséum, il fit partie des envois de 1798.

de l'Apollon fait ressortir le mouvement d'envolée de Daphné et la sensibilité du sculpteur. Simple hypothèse que les comptes de Seignelay éclaireraient : Coysevox aurait-il exécuté un bronze de ce groupe et préparé son modèle à Sceaux? Le creux entra dans les magasins royaux vers 1693, au moment de la liquidation de la succession du secrétaire à la Marine. Un seul sculpteur aborda ensuite ce thème : Poulletier, qui présenta un plâtre au Salon et au jardin des Tuileries en 1704, alors qu'il travaillait à Sceaux pour la duchesse du Maine.

Trois œuvres en bronze ont décoré



FIG. 15. — SCEAUX : LE BASSIN DES ENFANTS  
JOUANT AVEC LES DAUPHINS. Recueil de Jombert.



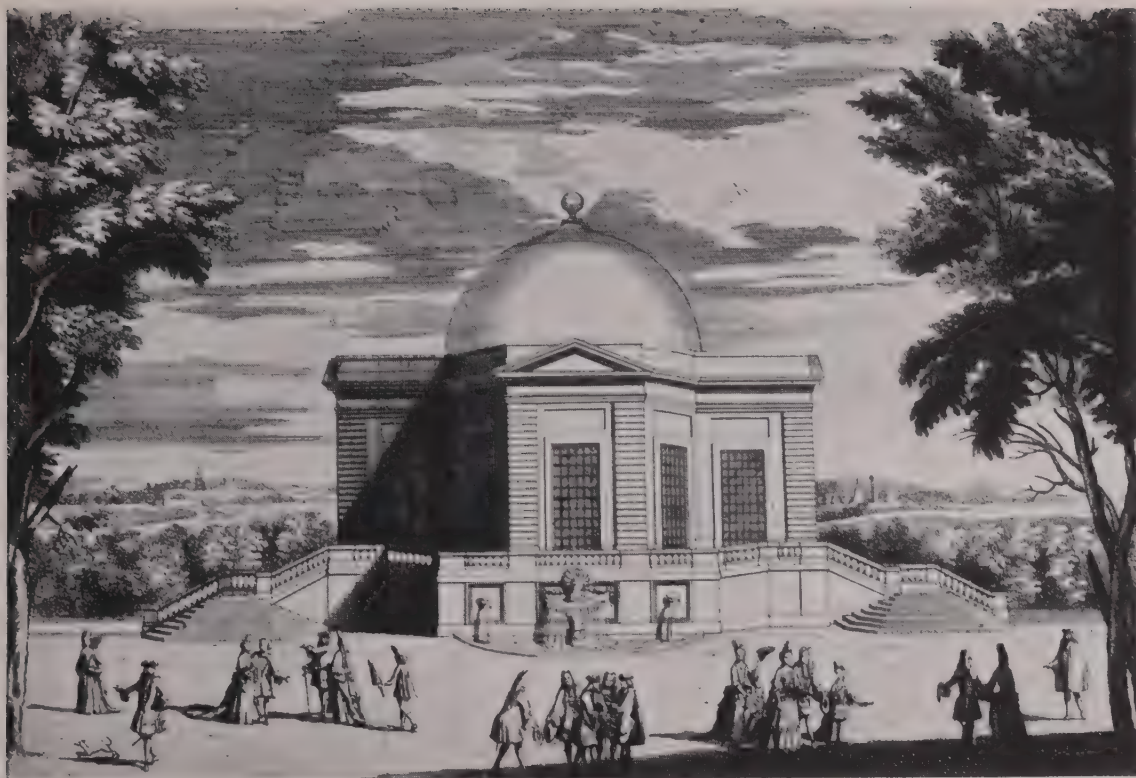


FIG. 16. — SCEAUX : PAVILLON DE L'AUORE AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE. Recueil de Jombert.

Sur les quatre exemplaires inventoriés à cette époque, la fonte de Keller, venue de Fontainebleau, passa aux Tuileries, puis à Compiègne; celui de Sceaux doit être à Fontainebleau; un autre passa à Rambouillet, au Palais-Royal, enfin aux Magasins du Louvre.

Une petite *Diane*, de cinq pieds de haut, d'après l'antique, figura jusqu'en 1790 au rond-point qui portait son nom. Ce n'était pas un exemplaire de la *Diane* d'Ephèse; une gravure la représente le bras levé, un petit animal — un chien — près de la jambe. La petite *Diane* antique, de 5 pieds de haut, de la collection Mazarin, a dû servir de modèle au bronze de Sceaux. La tradition, conservée dans les guides du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'un don de la reine Christine de Suède à Colbert est inexacte, et se réfère au groupe d'Adrien de Vries. La *Diane* de Sceaux, estimée 1.500 livres, comme le *Gladiateur*, en 1700, a été transportée à Paris en 1798. Delort l'y remarquait encore en 1828.

La sculpture d'ornements a presque entièrement disparu. Deux vases étaient placés à l'angle des parterres devant le château — la gravure de Rigaud permet de les reconnaître : demandés pour la décoration du jardin des Tuileries, ils figurèrent aux escaliers descendant de la terrasse du bord de l'eau. Actuellement, ils sont placés dans l'allée de Diane, entre l'*Hercule Farnèse* et l'*Empereur romain*; le corps du vase est orné de cannelures, et la panse de feuilles de refend.

Deux vases de bronze, « où sont des figures en bas-relief », ont été estimés 800 livres dans l'inventaire fait après la mort de Colbert; ils étaient dans le cabi-

net du ministre à Sceaux. Attribués à Mme Colbert, ils ne reparaissent dans aucun autre inventaire. Aux expositions de l'Académie, en 1699 et en 1704, deux vases en bronze de Girardon, représentant le *Triomphe de Galatée* et le *Triomphe de Thétis*, sont indiqués avec la légende suivante, reproduite aussi sur les planches de la *Galerie de Girardon* par Charpentier : « qui ont servi de modèles aux grands vases qui sont dans le parc de Versailles. » Voilà l'explication des affirmations de Piganiol de la Force lorsqu'il dit que « ces vases de marbre » — placés d'abord au parterre nord de Versailles, puis dans la salle ronde de Trianon — « ont été donnés au Roi par le marquis de Seignelay; Colbert les avait commandés pour Sceaux. »

La décoration murale ne fut pas très importante à Sceaux. Les amours et les petits satyres qui décoraient les frontons du pavillon de la bibliothèque du Comte d'Eu (fig. 1), à l'extrémité de l'Orangerie, ont souvent été attribués à Bouchardon, dont le nom a été prononcé avec trop de hâte.

La décoration intérieure de l'Orangerie pourrait être rattachée à l'art fin et délicat de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, si l'on ne savait que ce fut le marquis de Seignelay qui fit transformer le bâtiment en galerie d'art, entre 1683 et 1690. Les grands cadres sculptés qui entouraient les tableaux des Vertus, d'après Raphaël et le Dominiquin — précédemment dans la galerie du château — se voient encore, avec quelques bordures richement travaillées et la charmante frise en corniche. De beaux masques féminins, les uns couronnés de lierre, placés en agrafes de grandes arcades, retiennent de délicates et légères guirlandes de fleurs champêtres. Le boudin de la corniche est entièrement composé de fleurettes sur lesquelles s'enroule un ruban : tout ceci représente le travail d'un sculpteur sur bois, René Chauveau, le futur décorateur du Palais Royal de Stockholm, et de Goupil qui travaillaient alors à Sceaux. La magnificence de cette galerie contenant des œuvres réputées de grands maîtres, des glaces de Venise et des peintures murales s'entrevoit dans le récit des fêtes offertes au roi par le somptueux marquis.

Depuis 1798, les œuvres d'art du château et du parc de Sceaux ont été dispersées; il est souhaitable que plusieurs y retrouvent leur destination première. Le parc, amoindri, depuis 1925, par des lotissements, conserve la plus grande partie de sa superficie; le Pavillon de l'Aurore (fig. 16) et ses parterres, les bosquets du nord diminués, le grand canal, le bassin octogone et le tapis vert ont retrouvé un aspect harmonieux. Le Pavillon de Hanovre, rebâti en 1932, exige l'ordonnance équilibrée du « grand parc ». Une réfection de l'Orangerie amènerait le réaménagement du terrain du « petit parc » selon les dessins de Le Nôtre et de Le Brun; la remise en état des parterres devant l'Orangerie, symétriques aux Goulettes, compléterait la mise en valeur de ce parc retrouvé et renaissant.

FRANÇOISE DE CATHEU.





FIG. 1. — LE CHAMPAGNE. ATELIER DE TONY JOHANNOY. Le dernier personnage à droite est Delacroix.  
(Lithographie de Gavarni dans *l'Artiste*, 1833.)

# DELACROIX VU PAR LUI-MÊME

**L**ES grands artistes ont toujours aimé étudier leur propre physionomie et chercher dans l'analyse de leurs traits le reflet de leur esprit, de leurs sentiments ou de leurs passions. La règle du jeu exige une sincérité absolue vis-à-vis de soi-même, qui ne recule pas devant l'observation la plus cruelle, comme il convient à un examen de conscience. Il ne s'agit pas d'un regard superficiel, encore moins d'un embellissement avantageux, à l'usage du public. C'est pour cela que tant de portraits d'artistes par eux-mêmes paraissent insignifiants, en ce qu'ils ne nous renseignent pas sur eux-mêmes. Il en va tout autrement quand l'artiste

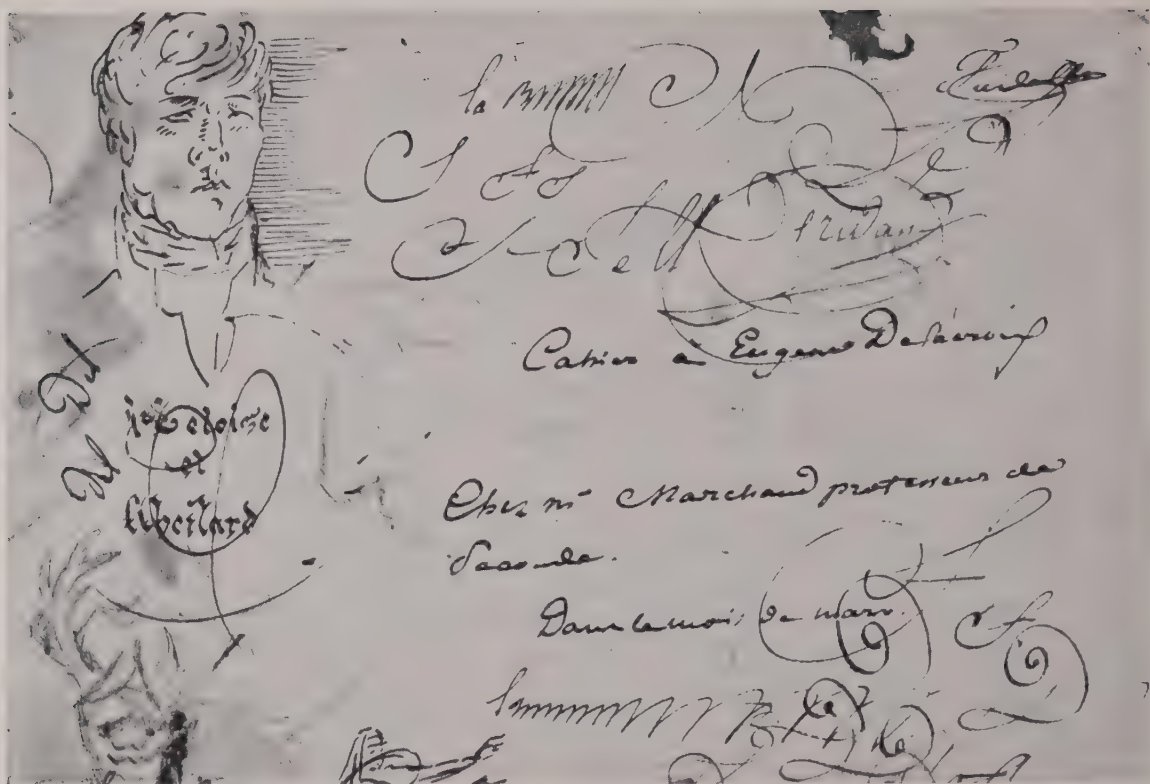


FIG. 2. — E. DELACROIX PAR LUI-MÊME. (Feuille de cahier de classe de 1814.)

s'appelle Dürer ou Rembrandt, pour ne citer que les deux plus illustres modèles du genre. Comme eux, Delacroix s'est interrogé souvent, et sa vie durant, sauf peut-être à la fin. Comment s'étonner que l'auteur du *Journal*, si curieux de ses pensées et de ses sentiments, l'ait été aussi de la forme de son corps et de son visage, et puisque de tous les moyens d'expression qu'il avait à sa disposition c'est du dessin qu'il se sentait le plus maître, comment n'aurait-il pas utilisé cet instrument d'analyse, incomparable entre ses mains, à l'étude de sa physionomie?

Entre tous, un portrait de Delacroix par lui-même est universellement célèbre : le portrait dit *au gilet vert* du Louvre, qui date des années 30, et qui évoquera pour la postérité l'image du peintre de *la Barque du Dante*, des *Femmes d'Alger* et de *l'Entrée des Croisés* (fig. 11). Un autre, moins connu, celui du Musée des Offices à Florence, qui date des années 40, nous montre un Delacroix vieillissant et déjà touché par la maladie<sup>1</sup> (fig. 18). Après cela, nous n'avons plus que les daguerréotypes et les photographies, des années 50, témoignage impassible qui conserve pour le public les traits d'un Delacroix, plus voisin de nous, dans toute la sérénité de sa gloire et de son génie. Mais en dehors des deux fameux portraits du Louvre et des Offices, portraits types, portraits définitifs, tels que le maître les a voulus pour la postérité,

1. Je cite seulement pour mémoire le portrait peint (Robaut, n° 69) dans les années 30 (et non 1823, comme l'indique Robaut). Il a beaucoup souffert (agrandissements, repeints, etc.). Il reste néanmoins un document iconographique.





FIG. 3. — DELACROIX PAR LUI-MÊME. Dessin.  
(A. M. Marillier.)

il en existe beaucoup d'autres, moins connus et même tout à fait inconnus. En examinant les albums de Delacroix, conservés soit au Louvre, soit dans les collections privées, j'ai eu la surprise de reconnaître plusieurs portraits de lui-même, à la plume ou au crayon. Il s'agit, la plupart du temps, d'une note rapide, ou même d'un griffonnage, de même qu'il écrivait sur son Journal une observation, une réflexion ou même une méditation. L'intérêt en est considérable, parce qu'ils s'étendent sur une longue suite d'années : ils permettent de suivre ainsi l'évolution du visage de



FIG. 4. — EUGÈNE DELACROIX PEIGNANT LES FRESQUES DE LA CHAMBRE DE MADAME DE PRON.  
(Aquarelle de l'album de Beffes.)

Delacroix et par contre-coup d'apporter quelque précision dans la chronologie des portraits du maître.

Il commença de très bonne heure, au temps où, élève au Collège Impérial (l'actuel Lycée Louis-le-Grand), il griffonnait sur ses cahiers de classe le portrait de son professeur, l'honorable M. Marchand, à côté de celui de son camarade Albert Crémieux, aux cheveux crépus, celui de Napoléon à côté de celui de Talleyrand avec son pied-bot, — mais bien plus souvent le sien propre (fig. 2), avec ses yeux profonds, son front élevé et sa chevelure opulente. C'est le petit Eugène, « *il buon ragazzo* », que nous dépeint son camarade Philarète Chasles. « J'étais au Lycée, — écrit-il





FIG. 5. — DELACROIX. — LE DÉPART DU PEINTRE. (Aquarelle de l'album de Beffes.)



FIG. 6. — DELACROIX. — SON RETOUR. (Aquarelle de l'album de Beffes.)



FIG. 7. — E. DELACROIX PAR LUI-MÊME.  
(Album du Louvre.)

dans ses *Mémoires* — avec ce garçon olivâtre de teint, à l'œil qui fulgurait, à la face mobile, aux joues creusées de bonne heure et à la bouche délicieusement moqueuse. Il était mince, élégant de taille, et ses cheveux noirs, abondants et crépus, trahissaient son origine méridionale. »

Ce n'étaient encore que des barbouillages d'écolier. Mais après le collège, vint l'Ecole des Beaux-Arts et l'atelier. Aux cahiers de classe succèdent les albums. Ces albums, — j'en connais bien une trentaine, entre

1820 et 1860, — contiennent, avec le *Journal* et la *Correspondance*, le plus magnifique trésor de confidences, — croquis d'après nature, esquisses, projets de compositions, recherches de formes, de gestes ou d'attitude, — qu'ait pu laisser cet homme de génie. C'est dans ce fourre-tout qu'apparaissent de temps en temps des images de Delacroix.

Dans les albums de sa jeunesse, — mettons de 1820 à 1835, — on trouve deux Delacroix très différents, tantôt un Delacroix triste et mélancolique, un Delacroix romantique, tantôt un Delacroix gai et bon enfant, le premier plus fréquemment que l'autre. Le pessimisme de Delacroix s'explique mieux par sa mauvaise santé que par le mal du siècle, le byronisme à la mode, au cours des années 20. « Tu désirais peut-être mon sort, — écrit-il à son ami J.-B. Pierret, le 22 septembre 1819, — quand tu m'as vu partir pour la cam-



FIG. 8. — E. DELACROIX PAR LUI-MÊME.  
(Album du Louvre.)



pagne. Hélas ! *l'ennui* nous suit partout », et une autre fois en 1820 : « sitôt que je me retrouve seul, je retombe dans l'ennui. » L'ennui, la tristesse, c'est une tournure d'esprit qu'a développée en lui un corps fragile, facilement accessible à la maladie. Au contraire, quand il est bien portant, personne de plus enjoué, de plus gai, de plus accueillant que lui. « Il n'est point d'homme plus sociable que moi, — écrit-il dans son *Journal*, le 1<sup>er</sup> juillet 1856. — Je prends tous les hommes pour des amis ; je vais au-devant de la bienveillance ; j'ai le désir de leur plaire, d'être aimé. » Le double aspect du caractère de Delacroix, George Sand l'a très bien observé. « ... Il est mélancolique et chagrin dans sa théorie, enjoué, charmant, *bon enfant* au possible dans son commerce. Il démolit sans fureur et raille sans fiel, heureusement pour ceux qu'il

critique, car il a autant d'esprit que de génie. » (*Histoire de ma vie*, IV, p. 242.)

Ces deux visages de Delacroix, le doux et le grave, l'enjoué et le sévère, nous les trouvons, observés par lui-même, dans ces albums de jeunesse. En voici un particulièrement expressif, qui date d'environ 1822, l'époque de la *Barque du Dante* : l'étude de la main gauche, — Delacroix l'a très souvent dessinée sous des aspects différents — rehaussée de larges touches d'aquarelle, ajoute au pittoresque de la composition (fig. 3).

En juin 1826, Delacroix était allé, avec son ami Pierret, au château de Beffes en Berry, chez le général de Coëtlosquet, pour qui fut peinte la fameuse *nature morte au homard*. Il profita de son séjour à Beffes pour décorer la chambre de Mme de Pron, — la belle-sœur du général. Il s'est représenté accroupi, la palette d'une main, le pinceau de l'autre, en train de peindre des arabesques (fig. 4). Le voici, un autre jour, qui part en expédition de peinture en plein air, harnaché, le sac sur l'épaule, la plume au chapeau (fig. 5) — et qui revient sous la pluie battante, la plume toute fripée (fig. 6).

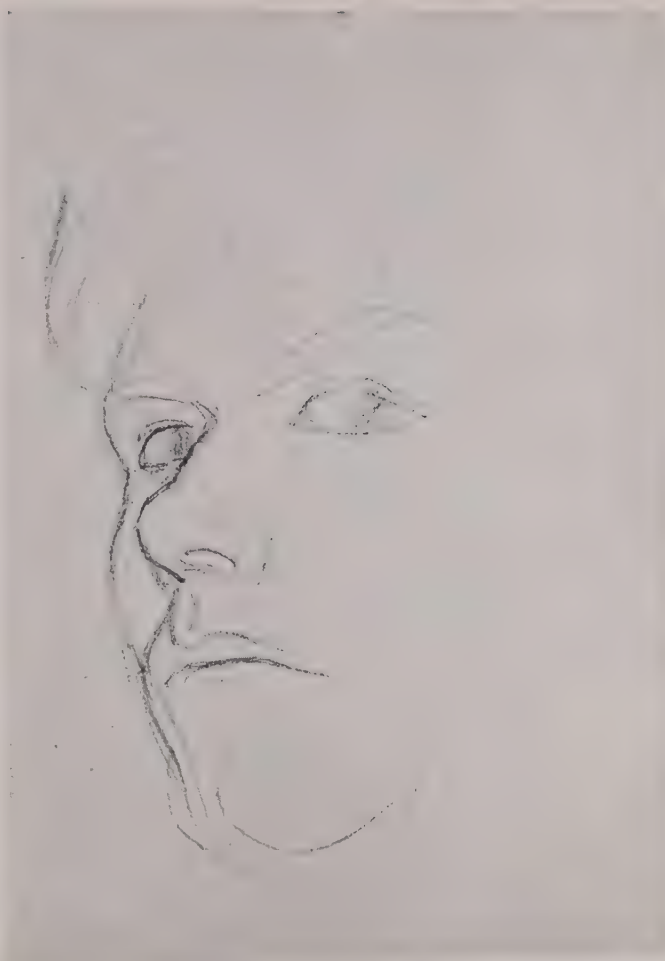


FIG. 9. — E. DELACROIX PAR LUI-MÊME. (Album du Louvre.)

Passons maintenant au Delacroix mélancolique ou sévère. Sur un album de 1821 (au Musée du Louvre), il s'est représenté assis, la tête de face appuyée sur la main gauche (noter qu'il se regarde dans un miroir et que la figure est par conséquent inversée), avec sa bouche puissante, ses yeux attentifs, à demi-clos (fig. 7). Même expression sérieuse dans un griffonage exécuté sur une feuille d'album de 1822.

Un très beau portrait gravé par Villot d'après un dessin à l'estampe (fig. 8) est attribué par Robaut (n° 20) à l'année 1819. Il faut le reporter certainement aux années 1823-24, si l'on en juge d'après les deux magnifiques préparations qui se trouvent dans deux albums contenant des études pour le *Massacre de Scio*.

Ce sont deux admirables dessins d'une singulière puissance d'expression : sur l'un (au Musée du Louvre), l'artiste indique d'un simple trait de crayon cette bouche à l'arc redoutable et ses yeux au regard pénétrant (fig. 9) ; sur l'autre (dans une collection particulière), la bouche, d'une construction puissante, a été particulièrement étudiée. Merveilleuses analyses de forme qui méritent d'être placées à côté de certains dessins de Dürer (fig. 10).

C'est un peu plus tard, à l'époque du Faust, vers 1827, qu'il convient de placer le célèbre portrait de Delacroix en Hamlet, qui appartient à M. Paul Jamot. Nous trouvons, pour justifier cette date, un petit portrait à l'encre de Chine qui se trouve en haut et à droite d'un très beau dessin représentant Faust et Méphisto, et en constitue comme la signature. Delacroix aimait signer quelquefois ses lettres, — à George Sand notamment — d'un dessin rapide où on reconnaissait ses traits. Le dessin de Faust a été offert par Delacroix à Victor Hugo, avec lequel il était lié à cette époque. Victor Hugo l'avait encadré chez lui à Guernesey, où je l'ai reconnu dans des photographies faites à Hauteville House. J'avais cru d'abord que le portrait, sur le dessin, était celui de Victor Hugo. C'est une erreur. A n'en pas douter, il s'agit bien de Delacroix, le Delacroix du portrait dit de *Delacroix en Hamlet*.

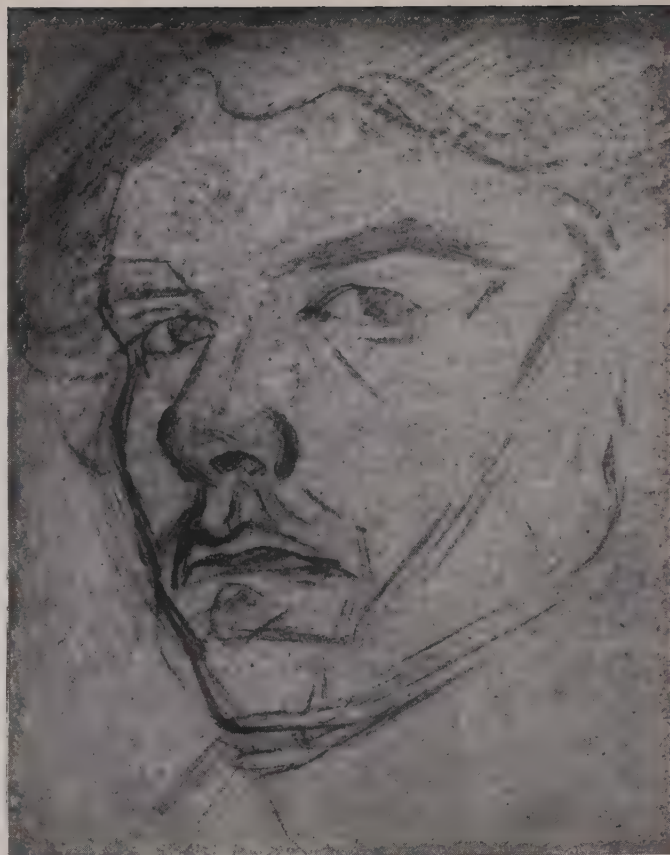


FIG. 10. — E. DELACROIX PAR LUI-MÊME.  
(Collection particulière.)



Jusqu'à l'année 1828-29, Delacroix, imberbe, a gardé un aspect juvénile. Le médaillon bien connu de David d'Angers, qui date de 1828 — et non de 1824, comme on l'imprime couramment, — nous le montre à 30 ans; n'était la date, parfaitement lisible, on lui en donnerait vingt à peine (fig. 19). Peu après, la physionomie de Delacroix change : il laisse pousser sa moustache, probablement en 1829 ou 1830. C'est à cette date qu'il faut placer, avec Robaut, le portrait au gilet vert, du Musée du Louvre (fig. 11). Tout confirme cette date : le caractère de la peinture, exécutée encore sous l'influence de l'école anglaise, particulièrement de Lawrence, apparentée ainsi à celle du portrait de Charles de Verninac, son neveu, et surtout du portrait admirable de Mme Simon, qui se rapporte justement à l'année 1829. Le *Delacroix au gilet vert* évoque l'artiste dans la période la plus brillante de sa jeunesse, le dandy, l'ami de Stendhal, de Mérimée et de Musset, qu'il accompagne dans des parties fines, — comme celle où Gavarni nous le montre, sablant le champagne avec des demoiselles, en compagnie d'Alexandre Dumas, de Tony Johannot et d'autres joyeux compères (fig. 1). Voilà un Delacroix imprévu, mais bien vivant et curieux,

qu'il faut bien se garder d'ignorer ou de méconnaître. « Delacroix, — écrivait justement Baudelaire<sup>1</sup>, — quoiqu'il fût un homme de génie, ou parce qu'il était un homme de génie complet, participait beaucoup du dandy. Lui-même avouait que, dans sa jeunesse, il s'était livré avec plaisir aux vanités les plus matérielles du dandysme, et racontait en riant, mais non sans une certaine gloriole, qu'il avait, avec le concours de son ami Bonington, fortement travaillé à introduire parmi la jeunesse élégante le goût des coupes anglaises dans la chaussure et dans le vêtement. Ce détail, je présume, ne vous paraîtra pas inutile, car il n'y a pas de souvenir superflu quand on a à peindre la nature de certains hommes. »<sup>2</sup>

1. *L'Art romantique*, p. 28.

2. On voit d'après cela qu'il n'y a rien de commun entre le *Delacroix au gilet vert* et l'homme de la barricade, dans



FIG. 11. — E. DELACROIX PAR LUI-MÊME. (Musée du Louvre.)

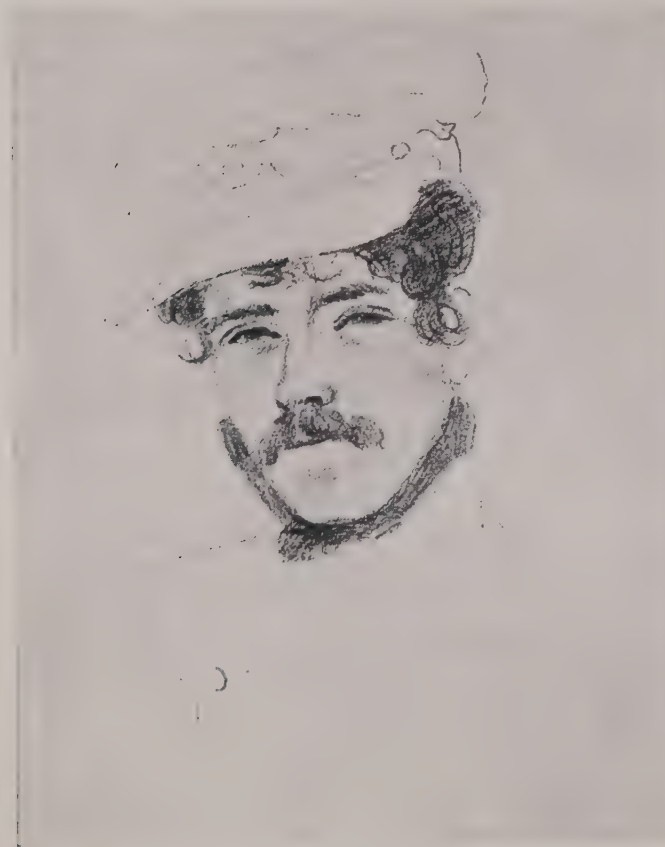


FIG. 12. — E. DELACROIX PAR LUI-MÊME.  
(Album de Chantilly.)

C'est dans les coulisses de l'Opéra que Delacroix fut présenté par le D<sup>r</sup> Véron et par Mlle Mars au comte de Mornay qui l'emmena au Maroc en 1832, — voyage mémorable qui marque une date importante dans la vie et dans la carrière de Delacroix. Il a pris soin de nous laisser, sur une page d'un de ses carnets, son portrait, en voyageur, avec la casquette à visière d'où s'échappe sa chevelure rebelle; il porte une forte moustache, il a l'air plein d'entrain, avec ses yeux rieurs, à demi-fermés (fig. 12).

Au retour, il devient le peintre célèbre des *Femmes d'Alger*, le plus favorisé pour les commandes officielles, — Salon du Roi, Bibliothèque de la Chambre, en attendant le reste. Il se dit qu'il va devenir un personnage officiel, et il commence même à penser à l'Institut. Pas très sérieusement d'abord, té-

moins cette charge qu'il avait donnée à son ami Villot, et où il se montre, en futur académicien, occupé à peigner des perruques et des barbes touffues (fig. 13). C'est l'époque de sa première candidature, en 1837, qui devait être suivie d'une dizaine d'autres, moins gaies, jusqu'en 1857.

Ces préoccupations académiques ne l'empêchent point de mener la vie élégante et dissipée de sa jeunesse. Mais voilà que l'amour s'en mêle; sa liaison avec la Baronne de Forget commence vers 1834, ce qui ne l'empêche pas de fleureter avec d'autres belles dames, quand l'occasion s'en présente. Ce fut justement le cas avec la charmante Elisa Boulanger, — la femme d'un peintre modeste, Clément Boulanger, et qui devait épouser plus tard, étant devenue veuve, M. Cavé, le Directeur des Beaux-Arts. Delacroix s'enflamma pour Elisa et paraît même s'être sérieusement emballé. Un jour, en septembre 1839, il l'emmena avec lui, en cachette, dans un voyage qu'il fit en Belgique et en Hollande. J'ai eu la chance de retrouver récem-

le tableau de la Liberté de 1830, où l'on a cru reconnaître Delacroix lui-même. Ni au physique, ni au moral, il n'y a rien de Delacroix dans ce personnage.



ment l'album de ce voyage (il appartient aujourd'hui à M. Suzor). Sur une des pages, Delacroix s'est représenté tenant tendrement dans ses bras la jolie Elisa. Quelle amusante évocation que celle de Delacroix amoureux ! Sa physionomie a changé : il a quarante ans ; il a laissé pousser sa barbe ; il a toujours son opulente chevelure, et ses yeux passionnés (fig. 14).

Quarante ans ; le démon de midi ; la fin de sa jeunesse. Un autre Delacroix va

apparaître, le Delacroix malade qui pendant vingt ans disputera sa vie à la mort. Il eut, au printemps de 1842, une première crise de laryngite, qui s'aggrava encore l'année suivante, et dégénéra vite en tuberculose qui devait finalement l'emporter. Une transformation profonde se produisit alors dans l'aspect physique de Delacroix. Nous en avons conservé un témoignage émouvant dans un daguerréotype (fig. 16) qui fut justement exécuté en 1842 à Frépillon, près de Montmorency, chez les Riesener, où Delacroix se trouvait en convalescence. C'est une des images les plus saisissantes que nous ayons conservées de Delacroix, avec sa figure ravagée par la maladie, modelée puissamment par la souffrance, son regard douloureux, son abondante chevelure noire. « Le caractère même de sa physionomie, — écrivait Baudelaire dans une page célèbre, — son teint de Péruvien ou de Malais, ses grands yeux noirs, mais rapetissés par les clignotements de l'attention, et qui semblaient déguster la lumière, ses cheveux abondants et lustrés, son front entêté, ses lèvres serrées, auxquelles une tension perpétuelle de volonté communiquait une expression cruelle, toute sa personne enfin suggérerait l'idée d'une origine exotique.



FIG. 13. — DELACROIX PEIGNANT LES PERRUQUES DE L'ACADÉMIE.  
(Musée du Louvre.)

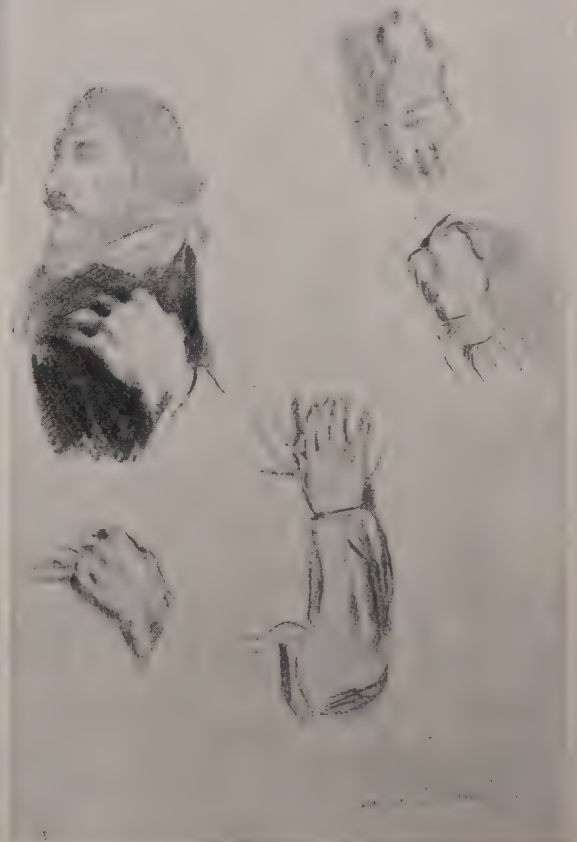


FIG. 14. — DELACROIX ET ÉLISE BOULANGER.  
(Album appartenant à M. Suzor.)

quelque chose comme le souvenir et le regret des choses non connues. »

Justement, à la même époque que le daguerréotype, — elles sont datées du lundi 4 avril 1842, — appartiennent deux pages, dans un album du Louvre, où Delacroix a étudié dans un miroir sa propre physionomie, sans faiblesse, sans illusion, presque avec cruauté. Il a marqué ses traits durcis par la maladie, ses pommettes saillantes, sa mâchoire puissante, ses yeux attentifs (fig. 17). On notera que c'est un de ces portraits, — où

FIG. 15. — DELACROIX PAR LUI-MÊME.  
(Album du Louvre.)



Il m'est arrivé plus d'une fois, en le regardant, de rêver des anciens souverains du Mexique, de ce Montézuma dont la main habile aux sacrifices pouvait immoler en un seul jour trois mille créatures humaines sur l'autel pyramidal du soleil, ou bien de quelqu'un de ces princes hindous qui, dans les splendeurs des plus glorieuses fêtes, portent au fond de leurs yeux une sorte d'avidité insatisfaite et une maladie inexplicable,



il s'est représenté le cou entouré d'un foulard que maintient sa main crispée, — qui lui a servi pour le fameux *Michel-Ange dans son atelier*, du Musée de Montpellier (fig. 15). On avait depuis longtemps pensé qu'en ce Michel-Ange méditant douloureusement, Delacroix faisait un retour sur lui-même. En voilà la preuve absolue : Delacroix s'est représenté lui-même en Michel-Ange, comme il avait, dans la Coupole de la Bibliothèque du Sénat, donné à Dante les traits de son cher ami Chopin.

Le dernier portrait de lui-même peint par Delacroix, — celui qui fut offert par Chéramy au Musée des Offices à Florence, — date certainement de cette époque (fig. 18). Je l'attribuerai volontiers à l'année 1842, et non 1860 comme le fait Robaut (n° 1411), contre toute vraisem-

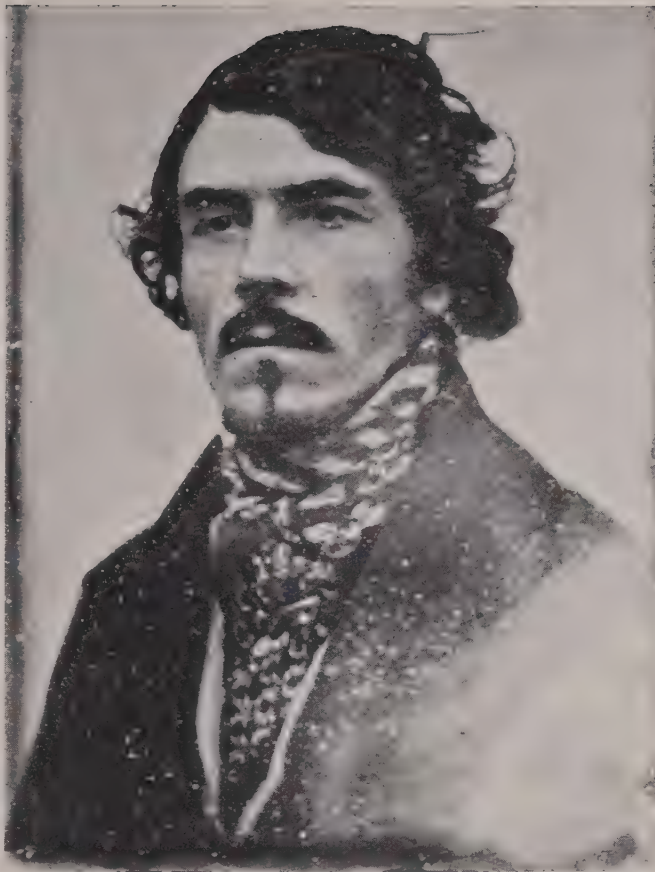


FIG. 16. — EUGÈNE DELACROIX.  
D'après un daguerréotype appartenant à Mme Léouzon-le-Duc.

blance. Delacroix vient de passer la quarantaine, il conserve encore sa magnifique chevelure noire, il porte sa barbe, comme dans le dessin de 1839 où il s'est représenté avec Elisa Boulanger ; mais il a été touché par la maladie : sa figure émaciée, son regard douloureux, son corps amaigri l'indiquent assez. Il reste encore la coquetterie du costume, le beau vêtement bleu et le foulard cramoisi : le dandy n'est pas encore mort.

Passée cette date, nous ne trouvons plus de portraits de Delacroix par lui-même. Peut-être Delacroix, qui s'est senti vieillir, a-t-il craint de constater par lui-même « des ans l'irréparable outrage ».



FIG. 17. — E. DELACROIX PAR LUI-MÊME. (Album du Louvre.)

Quand, déjà touché par la mort, il se retira, à partir de 1858, dans son « repaire » de la rue de Furstenberg, il fit véritablement retraite et il ne laissa pénétrer près de lui que de très rares intimes. On a accusé Jenny, sa servante, d'avoir fait le vide autour de lui. Je crois plutôt qu'elle obéissait aux ordres de son maître qui ne voulait pas se montrer diminué par la maladie à ceux qui l'avaient connu si brillant et si élégant, surtout aux femmes qui l'avaient aimé, Elisa Boulanger, George Sand, la baronne de Forget. Il se cachait aux autres et à lui-même. N'avait-il pas, quelques jours avant de mourir, inscrit cette clause dans son testament : « Après ma mort, il ne sera fait aucune reproduction de mes traits, soit par le moulage, soit par dessin ou photographie ; je le défends expressément. » Suprême coquetterie d'un dandy qui a voulu passer à la postérité sous les traits du jeune élégant au gilet vert.

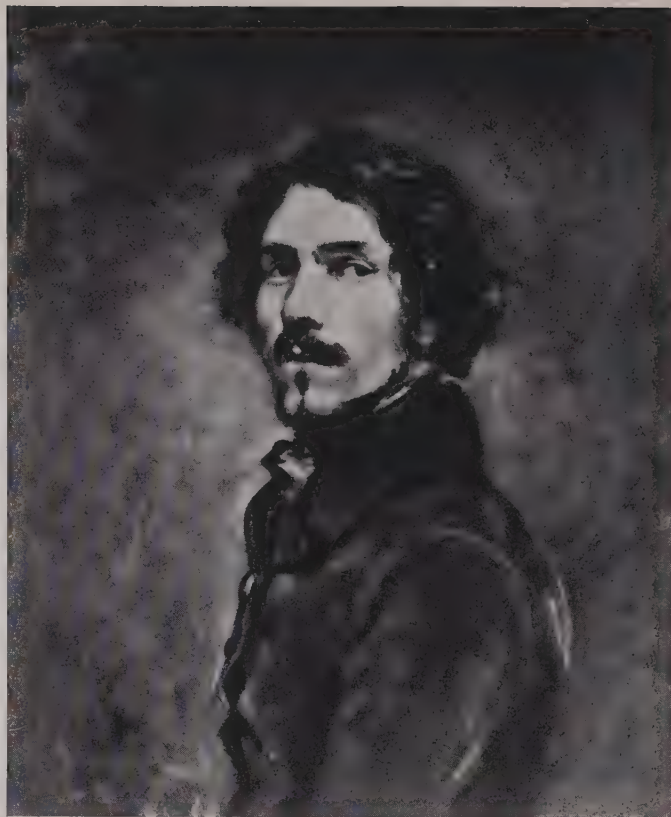


FIG. 18. — E. DELACROIX PAR LUI-MÊME. *Phot. Alinari.*  
(Florence, Galerie des Offices.)

André JOUBIN.



FIG. 19. — EUGÈNE DELACROIX.  
Médaillon par David d'Angers, 1828.



# UN TABLEAU ATTRIBUÉ A CLAUDE VIGNON

Certains monuments de l'art ancien, qui ne sont pas encore rattachés à leur époque, à leur pays et à leur maître, nous apparaissent un peu comme des voyageurs mystérieux de l'histoire de l'art. Quiconque a eu l'occasion de s'occuper d'ouvrages de cette sorte, a pu observer qu'il est souvent plus facile de déterminer l'époque à laquelle ils ont été créés, que l'école à laquelle ils appartiennent. La chronologie peut, en général, être fixée avec précision à une dizaine d'années près, parfois même à un laps de temps encore plus restreint, tandis que sur l'origine, on peut hésiter entre deux ou trois pays. Autrement dit, le style de l'époque apparaît avec plus d'évidence que le caractère national ou local. Ceci d'autant plus qu'il s'agit de périodes historiques au cours desquelles l'esprit artistique d'un peuple doué d'une faculté extraordinaire d'expansion, modifie l'art des autres peuples à sa propre image. C'est ce qui se passe dans les seconde et troisième décades du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle, lorsque le naturalisme du Caravage, dépassant les frontières de la péninsule des Apennins, répandit son influence fascinante jusqu'en France et surtout aux Pays-Bas.

L'attribution qu'on va proposer permet d'enrichir d'une nouvelle œuvre la production de Claude Vignon. La littérature artistique du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle prétendait déjà que la manière de ce peintre français était aisément reconnaissable, et cette assertion a été répétée jusqu'aux temps les plus récents. Ce n'est donc pas sans ironie que l'on constatera qu'une des peintures caractéristiques de ce maître, qu'il a été possible d'examiner à loisir pendant de longues années, figure encore actuellement sous un nom qui n'est pas le sien.

Le tableau en question, représentant un *Joueur de flûte en-*

*touré de ses auditeurs* (fig. 1), et dont les dimensions sont considérables (2 × 1,5 mètres environ), se trouve dans la riche collection des princes Corsini, à Florence. On sait que cette galerie n'est fermée au grand public que depuis peu de temps. Qui pourrait expliquer aujourd'hui pourquoi et comment on est allé inscrire le nom de Jacopo Ligozzi au-dessous de cette peinture, dont les remarquables particularités de style ne montrent aucun rapport avec la manière sobre et minutieuse de ce peintre, originaire de Vérone,



FIG. 1. — CLAUDE VIGNON. — LE JOUEUR DE FLÛTE.  
(Florence, Galerie Corsini.)

qui a travaillé à Florence. C'est le mérite de M. Hermann Voss d'avoir montré, avant tout autre, l'absurdité de cette attribution (*Der Cicerone*, 1910, p. 9). Mais la correction qu'il a proposée n'est guère convaincante. Les qualités de la peinture contestée dépassent, sans contredit, les limites du modeste talent de Sigismondo Coccapani. C'est ce qu'a bien vu M. Matteo Marangoni, en publiant cette peinture dans la revue *Dedalo* (I, 1920, p. 445). Il la donne prudemment à « un maître inconnu du XVII<sup>e</sup> siècle ».

Si nous cherchons une solution satisfaisante à ce problème d'attribution, nous n'éprouvons pas de difficulté sérieuse à déterminer l'époque de l'ouvrage. Le naturalisme brutal des personnages secondaires atteste, sans qu'on puisse s'y méprendre, l'héritage de la tradition caravagesque. Une observation iconographique vient en outre affermir notre assurance. Le jeune joueur de flûte figure souvent parmi les sujets que les épigones

lointains du Caravage ont choisis. Deux peintures de Paulus Moreelse, datant de 1622, et qui se trouvent dans des collections privées à Bâle et à Rotterdam; deux peintures du même, datant de 1636, dans la galerie d'Aschaffenburg et chez un marchand de tableaux d'Amsterdam; deux tableaux encore de Hendrik Ter Brugghen, datant de 1621, dans la galerie de Cassel; une troisième œuvre du même, datant de 1627, dans la galerie de Gotha; et pour finir, l'unique gravure connue de Gaspard Fournier, en 1628, montrent qu'à cette époque il était de mode de représenter des joueurs de flûte, à mi-corps, coiffés de chapeaux à grandes plumes, et toujours de telle façon que ces sortes de vagabonds, rassemblés pêle-mêle, fussent en communication avec le spectateur par l'intensité de leur regard provocant. Le tableau de la galerie Corsini nous offre une variante de ce sujet populaire, agrandie en dimensions ambitieuses.



FIG. 2. — CLAUDE VIGNON. — LES NOCES DE CANA.  
(Potsdam, Nouveau Palais.)





FIG. 3. — CLAUDE VIGNON. — JOSEPH EN PRISON, EXPLIQUANT LES SONGES.  
(Musée de Rouen.)

Ce n'est pas sans peine qu'on a pu se détacher des fausses traditions relatives à l'origine italienne de cette peinture, et déterminer la nationalité française du maître. En dehors des éléments caravagesques, nous trouvons parmi les composantes italiennes de son style certaines particularités qui évoquent Domenico Fetti. M. Marangoni, dans l'article cité, appelait déjà l'attention d'une façon générale sur ces réminiscences. Plus exactement, nous y notons le plaisir qu'éprouve un peintre-né à reproduire des types romanesques et des costumes fantastiques, sans oublier le jeu inquiet et chatoyant de la lumière.

Ces caractéristiques de style prouvent, en effet, l'influence toute proche de Fetti. Le peintre français en qui nous nous plaisons à reconnaître le véritable auteur de la peinture énigmatique, apparaît lié corps et âme, en Italie, à Caravage, et au groupe de ses successeurs, Honthorst et Vouet. Mais il a reçu également du peintre de Mantoue des impulsions si importantes qu'il peut être nommé à juste titre le « Fetti français ». Dans la longue carrière de Claude Vignon (1593-1670), la partie la plus intéressante est justement celle où l'on observe la fusion des éléments de sa nature française avec ceux qu'il avait adoptés en

Italie. Son séjour en Italie se situe probablement entre 1616 et 1627, et c'est pendant cette période que sont nées celles de ses œuvres qui offrent le plus de parenté avec le tableau de la galerie Corsini.

Voici tout d'abord des types d'une étrangeté inquiétante, des traits de physionomie outrés, la bizarrerie des vêtements, des turbans, des chapeaux à plumes. *Les noces de Cana*, signées de Vignon, également de grandes dimensions, au Nouveau Palais de Potsdam (fig. 2), et dont la date d'origine peut être fixée entre 1621 et 1623, présentent un grand nombre d'analogies avec l'œuvre qui nous intéresse. Si l'on découpait la figure coquette de la fiancée, assise à droite, cette partie de la peinture pourrait être un pendant parfait et non moins fantastique, du *Joueur de flûte* : c'est la même atmosphère fabuleuse, le même amour presque bohémien du faste, qui caractérisent les deux personnages. La prédilection marquée pour les turbans ornés de plumes nous frappe également dans les deux œuvres. L'homme au turban, assis au centre dans *Les noces de Cana*, et qui s'est mis avec tant d'entrain à banqueter, a son exact correspondant dans le paysan, debout, à gauche, de la peinture de Florence. La pose de ce dernier, les bras croisés sur la poitrine, se retrouve dans un tableau de Vignon, au Musée de Rouen : *Joseph en prison expliquant les songes* (fig. 3). Considérons le tableau du Musée de Grenoble, *Jésus parmi les docteurs*, qui date de 1623 (reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1934, II, p. 131), ainsi que la peinture signée et datée de 1629, du Musée de Tours : *Crésus réclamant le tribut à un paysan de Lydie*, que l'on a vue à côté de la peinture de Potsdam, au Musée de l'Orangerie, lors de l'exposition des Peintres de la Réalité, en 1934. Partout, de même que dans la peinture de la galerie Corsini, nous voyons la même recherche fébrile de l'expression, la même inquiétude dans l'interprétation des objets « qui augmente l'impression du romantisme quelque peu outré et

théâtral des scènes où le détail réaliste abonde ».

À l'extravagance des types, au fantastique des costumes correspond la bizarrerie de la peinture. Dans le tableau de la galerie Corsini, les couleurs compactes et d'une grande intensité lumineuse, tel que le jaune d'or des bas du joueur de flûte, le rouge sang du pantalon, le vert olivâtre du pale-tot soutaché d'or, ressortent avec violence d'un ensemble tenu dans les bruns-verts sombres, et déterminé par le tapis et le gilet du paysan qui se trouve à gauche. Les manches de chemise et le turban sont d'un gris blanc. Le jaune d'or réapparaît, derrière la chaise, sur le vêtement du personnage debout à droite. Si nous pensons, par exemple, à la peinture de Tours ou à celle de Potsdam dont les effets de couleur sont déterminés par les accords aigres des bleus et des verts, opposés à des rouges et à des jaunes vifs, nous pouvons constater, sous ce rapport également, une parenté analogue à celle que nous pouvons observer dans les éléments formels.

En vertu de ces analogies, nous estimons que la peinture de la galerie Corsini est une œuvre de Claude Vignon, et que ce dernier l'a peinte quand il était encore en Italie, aux environs de 1625. MM. Werner Weisbach et Charles Sterling ont bien caractérisé cet artiste, en qui ils ont vu, avec raison, le seul peintre français du XVII<sup>e</sup> siècle qu'on puisse qualifier d'intégralement baroque. C'est dans sa *Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts* (Berlin 1932, pp. 77-80), que le premier de ces critiques s'est occupé de ce peintre, auquel le second a consacré un excellent article dans la *Gazette des Beaux-Arts*, en 1934. L'œuvre identifiée ici entre logiquement et sans aucune difficulté dans le cadre de l'activité de Claude Vignon telle qu'elle ressort de ces deux études. En sa qualité d'unique scène de genre qu'ait peinte Vignon, elle vient heureusement compléter notre connaissance de cet artiste français d'une extraordinaire fécondité.

André PIGLIER.



# B I B L I O G R A P H I E

LOUIS RÉAU. — *Histoire universelle des arts, des temps primitifs jusqu'à nos jours*, tome IV : *Arts musulmans, Extrême-Orient*, par S. ELISSÉEV, R. GROUSSET, V. HACKIN, G. SALLES, PH. STERN. — Paris, Armand Colin, 1939, in-4°, 496 p., nombreuses figures dans le texte.

C'est un fait assez significatif que les anciennes histoires de l'Art étaient centrées, si l'on peut ainsi dire, sur l'art classique, et sur la civilisation méditerranéenne, alors que les travaux d'ensemble accomplis de nos jours embrassent la totalité du monde habité, et toutes les civilisations. Lentement mais sûrement, l'Orient et l'Extrême-Orient pénètrent notre culture, et l'on dirait que la suprématie de l'Europe a vécu. Quoi qu'il en soit, il nous importe de plus en plus d'être informés sur des domaines jadis négligés ou du moins réservés aux spécialistes. C'est qu'un phénomène oublié est apparu au cours des travaux des explorateurs : le contact ininterrompu dans l'histoire, des mondes considérés jadis comme isolés. Des liens se révèlent partout, qui unissent les contrées les plus éloignées, et leur trame se noue sur toute la surface du globe. C'est ce dont rend compte l'excellente introduction de M. René Grousset sur les cadres historiques et l'évolution de l'art en Asie. Nous renvoyons le lecteur à ces vastes aperçus qui s'ouvrent sur le temps et l'espace. Il semble que l'esprit s'élargisse comme le regard, à suivre un maître aussi sûr. Les diverses parties du volume ont été adjugées à des érudits éprouvés et à qui l'on peut faire confiance. C'est ainsi que M. Georges Salles nous parle des arts musulmans, M. Philippe Stern de l'art de l'Inde et de son extension, d'abord vers l'Est, sur la route maritime : art javanais, art khmer au Cambodge, art du Tchampa en Annam, art du Siam. Puis vers le Nord, par la route terrestre, art indien et iranien en Asie centrale (ce sujet est traité par M. Hackin), art tibétain. A M. Serge Elisséev il était réservé de donner un résumé substantiel de l'art de la Chine et de l'art du Japon. Enfin Mme de Coral-Rémusat en quelques pages nous introduit dans l'art annamite. L'Histoire universelle dont M. Louis Réau assume la direction se poursuit donc par un volume de poids, mais très maniable, qui n'a guère d'équivalent pour la somme de renseignements qu'il apporte sur un sujet immense. Les cartes, la bibliographie, l'index permettent au profane de s'y diriger sans trop d'effort. Quelques tableaux synoptiques et chronologiques auraient été aussi les bienvenus en apportant encore plus de clarté, en une matière où l'on demande beaucoup à l'attention et à la mémoire du lecteur moyen. Mais ne ménageons pas nos louanges à un si bel ouvrage.

J. B.

MATHIEU VARILLE. — *Les manuscrits à peintures. Réflexions sur un art disparu et son évolution historique*. — Paris, Rapilly, 1938, in-8°, 23 p., 7 reproductions de mss enluminées de la Bibliothèque de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon.

L'excellent érudit lyonnais qu'est M. Mathieu Varille a accompli le tour de force de résumer en quel-

ques pages claires et exhaustives toute l'histoire de l'enluminure, depuis les manuscrits grecs et byzantins en passant par les admirables chefs-d'œuvre français gothiques, sans oublier les flamands, les italiens, les persans et la miniature espagnole encore peu étudiée et qui est si intéressante au point de vue des échanges entre le génie chrétien et le génie islamique. A partir du XI<sup>e</sup> siècle et durant cinq siècles, les manuscrits mozarabes et mudéjares vont fleurir, cependant qu'au XIII<sup>e</sup> siècle s'infiltre l'influence clunisienne. Nous avons donc, avec les célèbres *Cantigas del Rey Sabio*, dont deux exemplaires sont à l'Escorial, et avec divers autres manuscrits non moins précieux, une école franco-arabe, qu'il serait intéressant d'étudier de près. En terminant son étude, M. Varille déplore la disparition des Médicis et celle de l'enluminure. C'est, dit-il, la machine qui a tué l'esprit. La machine a pourtant permis la publication de l'excellent livre de M. Varille, et nous nous permettons de nous en réjouir.

G. W.

ERNST BUCHOR. — *Grab eines attischen Mädchens*. — Munich, F. Bruckmann, 1939, in-8°, 58 p., 47 fig.

Ce volume, dont la présentation matérielle est d'une élégance raffinée, contient une étude où la poésie se joint à l'archéologie en une heureuse alliance. M. Buschor, à l'aide de documents graphiques empruntés aux vases peints, et surtout aux lécythes funéraires, dresse l'inventaire de la sépulture d'une jeune fille idéale, morte en Attique, à l'époque de Périclès. L'examen de ce mobilier : flacons à parfums, poupée, statuettes, boîtes et corbeilles, permet à l'auteur de reconstruire habilement l'atmosphère spirituelle qui enveloppait d'une serene mélancolie la tombe d'un enfant prématurément ravie par Hermès et les génies funèbres. La seconde partie nous introduit dans le domaine mystique, où apparaissent les futures compagnes de la jeune morte, les Muses joueuses de flûte et de cithare. La langue dans laquelle est rédigé ce petit ouvrage est d'un charme émouvant, ce qui n'exclut aucunement la pertinence de l'analyse.

J. B.

LOUIS-PHILIPPE MAY. — *Observations sur l'Architecture religieuse du Moyen Age*. — Paris, Les éditions Diderot, 14, rue Brunel, in-8°, 22 p., 17 fig., 1 photogr.

Sous une forme brève et strictement technique, M. Louis-Philippe May s'efforce d'atteindre à l'essence spécifique de l'architecture gothique. A cette fin il commence par étudier les architectures extérieures du point de vue de leurs systèmes de superposition des berceaux : il montre quels différents partis géométriques ont été conciliables avec cette règle — généralement imposée alors par la déchéance de la stéréotomie : la non-croisée des berceaux. La grande nouveauté, celle qui donnera sa marque au gothique, ce sera l'emploi généralisé des pénétrations en synchronisme (ici M. May fait appel à une heureuse expression de M. Focillon) avec l'emploi de la nervure saillante le long des arêtes. Ce synchronisme constant semble autoriser la présomption d'une relation *causale*. A la suite de Viollet-le-Duc on a en effet établi la liaison ner-

vure-pénétration et admis que la nervure saillante avait conditionné la construction et la conservation des voûtes gothiques. A cette doctrine rationaliste se sont récemment opposées les thèses de MM. Sabouret et Pol Abraham, que M. May expose et critique rapidement, mais au fond. Selon cette interprétation nouvelle de la révolution gothique, la nervure saillante serait un élément décoratif des arêtes créées par les pénétrations. L'architecture gothique se différencierait de l'architecture romane par sa *plastique*, et non par sa structure technique. M. Pol Abraham, allant plus loin encore, voit dans sa démonstration le départ de toute une doctrine esthétique : « Aucune architecture [l'architecture gothique] n'a porté plus loin — à la période d'épanouissement s'entend — l'illusion d'une structure idéalisée à base d'éléments adventices dépourvus de toute utilité matérielle... Echapper à l'emprise du rationalisme est une des conditions essentielles du progrès dans la recherche des sources et dans l'étude des filiations. » M. Paquet, l'éminent architecte des monuments historiques, a déjà critiqué l'idéalisme absolu de cette thèse, et M. May, à son tour, la discute de façon pertinente, en se replaçant résolument dans la tradition de Viollet-le-Duc. Au reste, cette tradition même, à l'examiner de près, est beaucoup moins rigoureuse et beaucoup plus nuancée que ne le laissent entendre ses adversaires. En somme tout le passage du roman au gothique s'est accompli de façon logique, continue. Et l'analyse de M. May semble avoir le mérite définitif de préciser la détermination des deux styles, de caractériser leurs différences par cette formule : *Avant et après la croisée des berceaux*. J. C.

ADOLFO VENTURI. — *Storia dell' arte italiana*. — Vol. XI. Part. II. *L'Architettura del Cinquecento*. — Milan, Hoepli éd., 1939. XVII, in-4°, 996 p., 904 fig.

M. Adolfo Venturi poursuit l'achèvement de son monument avec une vigueur et un esprit de suite qui provoquent l'admiration. Cette fois, il s'agit de Michel-Ange lui-même; puis des maniéristes florentins, Ammanati, Dosio, Vasari, Buontalenti; des descendants des maîtres toscans du XVI<sup>e</sup> siècle, Bandinelli, le Tribolo, Montorsoli, Giacomo del Duca, et autres : des maniéristes à Rome, Vignole, Giacomo della Porta, Domenico Fontana, et des *minores*; enfin du « faux pittoresque » dans l'architecture du XVI<sup>e</sup> siècle, à Rome, titre sous lequel se groupent Federico Zuccheri, Pirro Ligorio, Giulio Mazzoni, etc. Tel est le cadre où l'illustre auteur a déversé une science immense et nettement organisée, munie de l'appareil critique que l'on connaît : l'éloge n'en est plus à faire. Il est impossible dans un compte rendu qui doit rester bref d'analyser ou de discuter par le détail la somme d'arguments qui nous est ainsi livrée. Peut-être vaut-il mieux, pour le moment, s'en tenir à l'impression générale que laisse ce tome copieux, la dernière page enfin tournée. Le prodigieux foisonnement des formes constructives, dont l'abondante illustration rend un compte exact, donne à penser que dans cette Italie du XVI<sup>e</sup> siècle, l'architecture est l'Art en soi, le *primum mobile*. Du classicisme sévère au baroque pictural, tant de maîtres s'ingénient à soumettre la pierre à leur géométrie idéale, que cette sorte de passion monumentale devient une hantise, et que son prestige souverain domine toute imagination.

Ces Italiens sont avant tout des bâtisseurs, et ils s'engendrent les uns les autres dans l'étonnante prolifération des palais et des villes. Nul peuple au monde n'aura livré un tel amoncellement d'édifices à l'humanité. Un esprit mathématique s'applique à la stéréotomie pour la dominer avec une violence froide par quoi s'expriment tous les élans et toutes les fureurs de l'esprit dressé contre la matière. La noblesse, le calme imposant, la révolte aussi et les excès de la fantaisie trouvent ici une expression qui, jetée inopromptu sur le papier de l'esquisse, se fige dans la forme durable du monument. C'est à démonter le mécanisme de cette création gigantesque que le critique et l'historien s'applique avec une sereine décision.

J. B.

ANDRÉ DE HEVESY. — *Pèlerinage avec Léonard de Vinci*. — Paris, Firmin-Didot, 1939, in-8°, 277 p.

M. de Hevesy, auteur d'un Rembrandt et d'un Mozart, et que les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* connaissent bien pour l'étude qu'il nous a donnée il y a quelques années sur Léonard de Vinci, vient d'écrire un livre fort aimable, qui échappe aux catégories d'usage. Ce n'est pas une biographie — romancée ou non — et ce n'est pas un ouvrage de pure érudition. Ce sont plutôt les propos d'un homme fort instruit qui s'adresse à un public cultivé. De là les titres mêmes de ses chapitres : Florence — L'ingénieur des Sforza — Années d'aventures — Lisa Gherardini — La conquête des conquérants — Amboise — La survivance de Vinci. M. de Hevesy tient à être lu, aussi son texte se passe-t-il d'illustrations. Au demeurant, tout le monde a devant les yeux les œuvres dont il parle, et son commentaire est fort attrayant. Pour achever d'être utile, il a fait suivre le récit d'une liste raisonnée des ouvrages reconnus, attribués, perdus, de Léonard, et enfin d'une bibliographie. Ce petit livre, sage et prudent dans ses affirmations, modéré de ton, bien qu'on sente la passion de l'auteur pour son sujet, mais précieuse dans l'expression, est donc une excellente introduction auprès d'un des génies les plus étranges, les plus mystérieux qu'ait connus l'humanité.

J. B.

ANTONIA VALLENTIN. — *Léonard de Vinci*. — Paris, Gallimard, 1939, N. R. F., in-8°, 300 pages.

Donc, l'exposition de Milan nous vaut de nouvelles additions à la bibliographie vinciennne. Il est des sujets inépuisables : Léonard, comme Napoléon, trouvera toujours un éditeur. Ce volume-ci, me semble-t-il, ne fait double emploi avec nul autre. Alors que M. de Hevesy reste un critique d'art, Mme Vallentin se dégage de toute spécialisation pour nous montrer un Vinci complet — l'homme tout entier : Léonard est le seul chef-d'œuvre achevé de Léonard. Dans cette biographie nul aspect n'est oublié de ce génie, en qui Paul Valéry voit l'un des plus grands écrivains de l'histoire universelle. L'inventeur surtout y paraît, avec abondance, avec superfétation, et j'entends bien que ce prodigieux homme a tout découvert, mais il faut des dons que je n'ai certes point, pour reconstruire d'après des descriptions tous les appareils que l'on voit paraître, en action, à Milan. Étranges anticipations ! Ce qui



frappe encore, chez ce magicien, c'est l'ironie, le sens du grotesque, le goût paradoxal des transmutations qui n'est autre que le surréalisme. Dominer et embrasser le monde, c'est aussi le métamorphoser à sa guise, et l'humour n'est que l'expression de cette puissance. Ce sorcier est cruel, il aime la mystification, l'absurde, et le tour de passe-passe; je crois que la « tasse à café en peau de lapin » que nous avons vue, l'aurait séduit. Sur son complexe intellectuel et sentimental, Mme Vallentin nous laisse moins dans le doute que dans l'ignorance, mais on lui sait gré de se tenir à l'écart du freudisme. A part cela, prenons quelques notes au cours de la lecture de ce livre attachant. Je crains que l'auteur n'ait fait quelque confusion au sujet de l'Immaculée Conception (p. 68). La Dame au furet (plutôt qu'à l'hermine) de la collection Czartoriski est-elle bien Cecilia Gallerani? Je renvoie ici à M. de Hevesy. Le « De divina proportiona » de Pacioli n'est pas un « titre pompeux » mais une expression fort exacte. Dans quelle mesure le groupe de Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus est-il bien une invention de Léonard? A propos des Borgia, Mme Vallentin donne dans un certain romantisme que des études récentes ont corrigé sur plus d'un point. Quant au cheval pris pour cible par les archers gascons, la vérité est sans doute légèrement différente, et les érudits trouveraient quelque chose à dire sur les inventions du maître, relatives à la fabrication de la monnaie. Enfin retenons les suggestions sur la Joconde nue, sur les amours supposées de Mona Lisa et de Julien de Médicis, sur l'escalier de Blois dont l'auteur serait l'auguste vieillard du manoir de Cloux. Ces quelques remarques ne sont jetées ici que pour marquer l'attention avec laquelle on a lu un ouvrage de tout point estimable et dont la trame est solide; il a le grand mérite de nous faire faire le tour d'une sorte de miracle vivant.

J. B.

GRACE FRANK AND DOROTHY MINER. — *Proverbs in rimes*. — Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1937, 23×16, 117 p., 186 pl.

Le manuscrit illustré français du xv<sup>e</sup> siècle que publient Grace Frank et Dorothy Miner, grâce à l'*American Council of Learned Societies* et à la *Modern Language Association of America* figure dans la *Walters Art Gallery* de Baltimore. Il a été décrit par Seymour de Ricci et W.-J. Wilson dans leur *Corpus of mediaeval and Renaissance Manuscripts in the U. S. and Canada*, New-York, 1936. C'est une suite de gravures de caractère populaire, accompagnées de stances de huit vers et qu'on peut situer sous le règne de Charles VIII. Ce manuscrit est bien caractéristique de ce goût des proverbes et des jeux littéraires et graphiques qu'ils inspirèrent, qui fleurissent durant le xv<sup>e</sup> siècle et le début du xvi<sup>e</sup> siècle et dont on trouve tant de traces aussi bien chez Villon que chez les Rhétoriciens et plus tard chez Rabelais. Ce genre de recueils annonce les « emblèmes »; il fournissait aussi des modèles pour des tapis et des verrières. Les « bonnes inventions » de Baude, par exemple, n'ont-elles pas été composées pour « faire tapisserie »? En somme, la faveur dont commence à jouir la sagesse populaire et dont ces *proverbs in rimes* sont un témoignage, marque, au déclin des somptueux livres à enluminures, la laïcisation du goût et l'épanouissement de ce courant

satirique et réaliste qui reste sous-jacent aux grandes créations religieuses et féodales du Moyen Age. Ce genre a été particulièrement étudié en Allemagne, mais comme le notent Grace Frank et Dorothy Miner, seul l'éclat de nos enluminures a obscurci à nos yeux le succès de cette même production en France, et il faut être reconnaissant à ces deux excellentes érudites d'avoir publié ce curieux manuscrit. Le soin apporté à la reproduction des planches et à la transcription des textes, les commentaires qu'elles ont faits de ce précieux document tant au point de vue philologique qu'au point de vue plastique, les comparaisons qu'elles ont établies avec des manuscrits analogues, conservés l'un au British Museum, l'autre dans la collection de M. Ernest Sibour à Gap, tout cela constitue un travail d'une perfection précise et délicate, et qui fait le plus grand honneur à la science américaine.

G. W.

Matisse. — Préface de Jean Cassou. — Paris, 1939, les éditions Braun, in-4°, 12 p., 24 pl. en couleurs. (Couleurs des maîtres. Collection publiée sous la direction de George Besson).

Voici un recueil authentique : c'est le maître Matisse qui a choisi lui-même les œuvres ici reproduites, et je ne doute point qu'il ait approuvé la qualité des « couleurs » transposées merveilleusement sur le papier. Le texte de Jean Cassou, qui s'enlace à des dessins sinueux, est un poème « à la gloire... » sans restriction, sans ces sous-entendus qui atténuent le dithyrambe dans un précédent album signalé dans ces pages il n'y a guère. Cette louange est singulièrement efficace, et cet enthousiasme persuasif, car le langage dont elle se sert est limpide dans sa complexité. Donc, c'est pour avoir « retrouvé l'instinct » que Matisse nous enchante, mais ce magicien n'a rien du poète maudit, c'est un maître correct et même doctrinaire. Il est à Cézanne, Van Gogh ou Gauguin, ce que Valéry est à Mallarmé. Cet art elliptique frise l'abstraction sans jamais y céder. La saveur de la couleur, je ne crois pas qu'aucun peintre moderne en donne à ce point le goût, et c'est miracle que le jeu décoratif d'une ligne élancée, épurée jusqu'au paradoxe, suggère une pesanteur et une densité. Une étrange placidité, un calme définitif s'établissent sur ce luxe et cette beauté. On ne racontera pas la vie d'Henri Matisse, ni ses combats, ni ses misères, c'est fini des orchestres orageux, nous n'aurons plus que de claires jouissances.

J. B.

LAURE MORGENSTERN. — *Esthétiques d'Orient et d'Occident*. — Préface de Paul Pelliot, introduction de René Grousset. — Paris, E. Le-roux, 1937, in-4°, 282 p., XXV pl.

Quiconque a connu Laure Morgenstern, morte si prématurément il y a deux ans, a gardé le souvenir de cette extraordinaire vivacité d'esprit, de cette ardeur au travail, auxquelles MM. Pelliot et Grousset rendent un juste hommage. Il y avait en cette jeune femme un besoin dévorant de connaissance servi par un don singulier d'expression. Les articles, les essais dont on a pieusement réuni le texte en ce volume prolongent pour notre plaisir et notre instruction l'émanation d'un instinct poétique qui s'alliait à une érudition obstinément

acquise et nourrie. Laure Morgenstern n'était pas satisfaite d'une science minutieuse, sa pensée vaste et souvent profonde lui faisait franchir les espaces et les époques, elle se lançait intrépidement dans l'océan des âges et des univers. Et c'est bien ce que révèlent les études groupées sous trois chefs : Les lois psychologiques et le symbolisme dans l'art — L'art iranien et l'Iran extérieur (du copte à l'art des steppes) — Les arts de l'Extrême-Orient et les arts exotiques. Nulle forme de l'industrie humaine ne lui était étrangère, des tapis à l'orfèvrerie, de la sculpture monumentale à la miniature, mais c'est peut-être de l'architecture qu'elle eut le sentiment le plus vif, c'est le temple et le palais, de l'Iran au Mexique, de la France à la Chine, qui lui ont inspiré ses formules les plus heureuses. Ces fragments qu'elle a laissés, au hasard d'une exposition, d'un voyage, d'une conférence, sont les pierres d'attente d'un monument qu'elle eût sans doute élevé : *pendent opera interrupta*... Elle aura dressé elle-même son tombeau.

J. B.

VICTOR KRAEHLING. — *Saint Sébastien dans l'Art*. — Paris, éd. Alsatia, in-4°, 43 p. de texte, 91 ill.

Dès le début de sa fortune iconographique, saint Sébastien, compatisant pour les corps meurtris et pour les souffrances produites par les flèches de la peste, devient le patron des pestiférés avec saint Antoine, patron de l'ordre hospitalier des Antonites, et le pèlerin saint Roch qui, en France et en Italie, lutte contre les épidémies. Aussi leur est-il presque constamment associé : on le trouve avec saint Antoine l'Ermite sur l'*Agneau Mystique* de Gand, comme sur le retable d'Isenheim, sur le tableau de Francia à la Brera comme sur celui de Cima da Conegliano à l'Académie de Venise, sur le tryptique de Palma Vecchio à Santa-Maria Formosa de Venise, comme sur le tableau mural de Tintoret à la Sala dei Pregadi du palais des Doges. Quant à saint Roch, il accompagne saint Sébastien dans maintes peintures italiennes : qu'il suffise de citer le grand tableau d'autel peint par le Corrège pour la Corporation de saint Sébastien de Modène, en 1525, et qui est aujourd'hui à Dresde, et le Titien de la Salute. Il n'est pas moins intéressant de suivre saint Sébastien dans les interprétations qu'en firent les diverses écoles jusqu'au type voluptueux et ambigu où il se confond avec la figure païenne d'Apollon archer. On regrette que l'auteur de cet intéressant et très utile ouvrage ait oublié, dans sa nomenclature comme dans ses reproductions, l'admirable Georges de la Tour du *Kaiser-Friedrich Museum* de Berlin : *Sainte Irène découvrant le corps de saint Sébastien*.

J. C.

*From the collections of the Ny Carlsberg Glyptothek, II*. — Copenhagen, Einar Munksgaard, 1938, in-4°. 256 p., fig.

La célèbre galerie Ny Carlsberg, à Copenhague, a pour directeur un des maîtres de l'archéologie, M. Fr. Poulsen, que la *Gazette des Beaux-Arts* s'honore de compter au nombre de ses éminents collaborateurs. C'est sur les collections dont il gouverne les destinées

que M. Poulsen a su fonder une science iconographique doublée d'une remarquable sensibilité artistique. Notre intérêt lui est donc acquis lorsqu'il nous guide parmi l'art alexandrin et les effigies des Ptolémées : Y a-t-il un art alexandrin ? C'est par l'affirmative que répond M. Poulsen, en reconnaissant dans l'art du portrait, tel qu'on le concevait, à sa dernière période naturaliste, à Alexandrie, le promoteur du portrait romain au premier siècle avant notre ère. Il va plus loin : les peintures murales du temps de Sylla nous donneraient une idée de la décoration des palais alexandrins. Là, il se rencontre avec M. Rizzo dans sa description de la Casa dei Grifi, au Palatin. On peut regretter en lisant cette remarquable étude, que les monnaies dont on invoque le témoignage n'aient pas été reproduites à plus grande échelle. On sait que M. Rizzo a donné sur ce point un exemple à suivre. L'art du portrait ptolémaïque tel qu'il se révèle sur un monnayage magnifique et abondant n'a pas encore été étudié comme il le mérite. Le même recueil contient une série d'articles qui retiennent également l'attention. M. Otto Koeford-Petersen analyse un hippopotame en calcaire de l'Égypte archaïque, à quoi il compare d'autres spécimens de l'art animalier : un hippopotame en faïence bleue, du Moyen Empire, un singe de l'époque de Narmer, à Berlin, etc. M. Vagn Håger Poulsen étudie trois têtes grecques archaïques. Mlle Ada Bruhn analyse des vases grecs, une oenochoë attique, de style géométrique, une amphore proto-attique, des vases chypriotes, des vases à figures noires et à figures rouges. M. P. Riis rassemble quelques types de têtes campaniennes, antéfixes, masques de terre cuite, bronzes. MM. Frédéric Poulsen et Elo présentent un essai de reconstruction du Socrate de Lysippe (on pourrait à ce sujet évoquer le petit bas-relief du Cabinet des médailles qui porte le nom de Sophocle, voy. Jean Babelon, *Trésors des bibliothèques de France*, 1932). M. Ejnar Dyggve étudie un « lectern », ou pupitre de marbre pour lire les Évangiles, sculpté en Toscanie et qu'il date du début du XII<sup>e</sup> siècle. M. Haavard Rostrup présente quelques dessins de Rodin, et enfin M. V. Thorlacius-Ussing commente des bas-reliefs du sculpteur Hermann Ernst Freund (1786-1840). Ce volume est le second d'une série qu'il n'achève pas, du moins on l'espère. La glyptothèque Ny Carlsberg a d'autres trésors à nous révéler.

J. B.

GUSTAVE HIRSCHFELD. — *Arcs de triomphe et colonnes triomphales de Paris*. — B. Arthaud, éd. à Grenoble, 1938, in-12. III p., 38 héliogravures. (Collection « Sites et monuments de Paris », publiée sous la direction de G. Hirschfeld, bibliothécaire en chef du Sénat).

On trouvera réunies dans ce joli volume, très bien illustré, des études brèves, mais très pertinentes, sur la Porte Saint-Denis, la Porte Saint-Martin, l'Arc de triomphe du Carrousel et l'Arc de triomphe de l'Etoile, sur la colonne Vendôme, la colonne de Juillet et la colonne du Châtelet. Leur destin prouve qu'un peuple spirituel n'est pas toujours attentif à ses gloires passées, ni une cité aux monuments qui l'honorent. Blon-



del, Bullet, Fontaine et Percier, Rude : voilà l'histoire de France, des campagnes de Hollande à l'épopée de la Grande Armée, par raccroc, à la guerre d'Espagne du duc d'Angoulême, et enfin au Soldat inconnu de 1914. Le Carrousel atteste les bienfaits d'un urbanisme « par le vide » ; on eût aimé qu'une gravure nous apprit ce que nous avons gagné — par hasard — à la destruction des Tuileries. Quant à la colonne d'Austerlitz, on peut se demander si la statue de Louis-le-Grand n'était pas mieux à l'échelle de la place Vendôme que ce pastiche de la colonne Trajane. Et nous

n'avons guère d'admiration de reste pour la colonne du Châtelet, ni surtout pour celle de la Bastille.

J. B.

Citons ici les deux calendriers édités par la maison Arthaud : *Beaux Pays*, qui assemble les traits du visage de la France, et *Beaux-Arts*, choix de chefs-d'œuvre commentés par notre éminente collaboratrice Mme L. Lefrançois-Pillion. Un sujet quotidien d'exaltation, la formule ne peut être assez recommandée.

J. B.

## L'ACTIVITÉ DES MUSÉES ANGLAIS ET AMÉRICAINS

Il y a dix ans, les Trustees avaient chargé Sir Henry Miers d'un rapport sur les Musées anglais autres que les musées nationaux. Depuis, l'activité muséographique britannique n'a cessé de progresser. On ne le dira jamais assez à quel point le système des trustees, renouvelé du mécénat, éclairé et généreux, est favorable au développement et à la bonne administration des musées. Rien ne saurait mieux faire sentir les résultats de dix ans de cette sorte d'administration que le travail présenté aujourd'hui par Mr Markham, qui fut lui-même le collaborateur de Sir Henry Miers<sup>1</sup>. Son rapport, qui fera date dans l'histoire de la muséographie, nous montre l'actuelle prospérité de quelque 800 musées britanniques, la transformation de leur présentation, le développement des musées de folklore, les efforts accomplis pour faire des musées un centre éducatif, y faire pénétrer la vie scolaire, et enfin pour utiliser la radio et le cinéma comme adjuvants de cet organe de rayonnement intellectuel et social que doit être un musée moderne. On lira avec non moins de fruit la petite brochure, *Museums and the public*<sup>2</sup>, où deux photographies fournissent des exemples de bonne présentation muséographique empruntés au musée de Liverpool.

Revenons aux grands musées avec ce guide des dessins et aquarelles du British Museum, dû à Mr. A. E. Popham, *Deputy Keeper* de ce département<sup>3</sup>, et allons tout de suite à la section française. L'un des principaux trésors de celle-ci est constitué par les quelque 300 dessins de Claude Lorrain, dont la plus grande partie avait été léguée en 1824 par Richard Payne Knight. On sait la prédilection particulière des Anglais pour Lorrain ; malgré les sentiments de légitime, mais amicale jalousie que nous en pouvons éprouver, nous reconnaissons que ces dessins sont bien à leur place au British, avec les aquarelles des paysagistes anglais du XVIII<sup>e</sup> et celles de Girtin, de Turner, de Grome. Mais l'école française n'est pas moins bien représentée par les 53 dessins de Watteau, acquis pour la plupart avec la collection Malcolm de 1895 et les legs Vaughan et Salting en 1900 et en 1910. Tous les aspects du style de Watteau dessinateur, à travers sa brève carrière, sont ici représentés : études de types populaires, nus, portraits, y compris quelques chefs-d'œuvre, tels que d'admirables études de tête de

jeune fille, l'acteur Philippe Poisson, l'étude pour *l'Embarquement* du Louvre, l'étude pour le tableau de la collection Wallace. Nous cueillerons aussi dans cette collection une vingtaine de dessins attribués à Boucher, un grand nombre de dessins exécutés par Fragonard en Italie pour Saint Non, ainsi que quelques-uns de ceux que firent Hubert Robert, Claude-Louis Charelet, Jean-Louis Desprez dans les mêmes conditions. Les Saint-Aubin, Moreau le Jeune sont également fort bien représentés ici, non moins qu'Ingres dont on admire les études pour *l'Age d'Or* et pour le *Saint Symphorien*.

Les autres écoles sont représentées dans les collections de dessins du British avec une telle richesse et une telle abondance que le petit guide de Mr. A. E. Popham constitue une véritable histoire de l'art universel. L'examen des dessins de Michel-Ange qui figurent au British et de ceux qu'on peut lui attribuer permet d'étudier une des plus ardentes polémiques de l'histoire de l'art. Berenson accorde au British 64 dessins du grand sculpteur. Le nombre en sera légèrement plus grand si nous suivons Thode (*Michel-Angelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Band III, Berlin 1913) et Frey (*Die Handzeichnungen des Micheangelo Buonarroti*, Berlin 1909, II). Moindre si nous nous laissons convaincre par les théories dites « contractionnistes » de Brinckmann (*Michelangelo Zeichnungen*, Munich 1925), Anny E. Popp (*Die Medici-Kapelle Michelangelos*, 1922) et Tolnay (V. Thieme-Becker). En tout cas la collection de dessins de Michel-Ange du British est l'une des plus considérables du monde, ainsi que la collection de dessins de Rembrandt, qui commence chronologiquement avec un portrait de l'artiste par lui-même de 1629-30 et s'achève avec un *Pilate se lavant les mains* des environs de 1665. Entre ces deux dates, que de chefs-d'œuvre, dont on ne citera que la bouleversante *Femme endormie* reproduite dans notre guide ! Ajoutons, pour louer une dernière fois son auteur, Mr. Popham, qu'un exposé d'ordre technique, très simple et très clair, précède la revue des différentes écoles représentées.

Si les dessins de Poussin n'ont pas au British la même place que ceux de Lorrain, ils n'en ont pas moins sollicité la curiosité et le goût des Anglais. Il n'en est pour preuve que ce corpus de ses dessins qu'entreprend aujourd'hui le Warburg Institute<sup>4</sup>. On connaît la haute qualité des publications du Warburg Institute : leur éloge n'est plus à faire. C'est donc avec une confiance et avec une gratitude extrême que

1. S. M. Markham, *The Museum and Art Galleries of the British Isles*. Edinburg, T. et A. Constable, 1938, in-8°, 179 p., 24 ill.

2. *Museums and the public*, Dummerline, 1938, 19 x 14, 14 p., 2 ill. (Carnegie United Kingdom Trust).

3. E. E. Popham, *A handbook to the drawings and watercolours in the department of prints and drawings, British Museum*. London, printed by order of the Trustees, 1939, 22 x 14, 144 p., 8 ill.

4. Walter Friedlaender, *The drawings of Nicolas Poussin*, catalogue raisonné, I. Londres, the Warburg Institute, 29 x 23, IX p. de préface, 49 p. de catalogue, 82 pl.

l'on saluera sa nouvelle entreprise. Ce qui achève de donner à un si vaste et audacieux travail ses meilleures chances, c'est que M. Walter Friedlaender s'en est chargé avec la collaboration de Mr. Anthony Blunt et qu'il y a été aidé également par Mr. E. K. Waterhouse, le Dr V. Fleisher et le Dr Rudolf Wittkover. La méthode adoptée, et qui n'est pas sans rappeler celle d'Andersen pour son *Nicolas Poussin Verzeichnis der nach seinen gemälden gefertigten Kupfertische* (Leipzig 1863), ou celle du *Catalogue raisonné* de John Smith (vol. VIII, Londres 1837), est moins chronologique qu'iconographique. Groupant les dessins selon leurs thèmes, les auteurs, s'ils ne nous font pas suivre l'éducation du génie de Poussin, nous montrent l'évolution du même motif à travers, quelquefois des décades de distance, comme c'est le cas pour *Moïse sauvé des eaux* ou *Apollon et Daphné*. Cette étude nous paraît particulièrement adaptée à l'étude de Poussin, génie réfléchi, patient, de nature essentiellement intellectuelle et chez qui la méditation constante de quelques thèmes bibliques, évangéliques et antiques a joué un si grand rôle. Il est impossible de s'expliquer Poussin sans suivre le mûrissement de ces divers thèmes dans son esprit avec toutes leurs conséquences plastiques et spirituelles; les dessins sont le témoignage spontané de cet effort mental et Mr. Friedlaender ne pouvait classer ceux-ci de façon plus suggestive et plus utile. Ce premier recueil nous donne la suite de ceux qui ont été inspirés par l'Ancien et le Nouveau Testament et par le motif des sept sacrements. Le soin apporté à leur description et à l'indication de leur origine fait augurer que nous avons, dans ce premier volume, la première pierre de l'un des plus précieux monuments des sciences d'histoires de l'Art.

C'est également au Warburg Institute que nous devons ces considérables miscellanées où l'érudit comme le philosophe trouveront leur nourriture<sup>5</sup>. Elles débute par un essai de Jacques Maritain et rien ne pouvait mieux situer le climat spirituel de ce *Journal* où il est traité tour à tour de Piero di Cosimo, de l'humanisme italien, du triptyque de Nicolas Froment, d'un manuscrit de Marsile Ficin et, singulièrement, de différents signes, symboles et emblèmes qu'on retrouve à travers diverses formes de la culture universelle. Le motif des putti à la tête de mort est ainsi étudié par M. Seznac; les allégories de la chance et du temps par M. Rudolf Wittkover; l'allégorie de la charité par M. Edgar Wind. Mais on ne saurait citer tous les points curieux où s'est portée l'érudition des collaborateurs de ce passionnant recueil.

L'activité des Musées américains n'est pas moins vive actuellement que celle des Musées britanniques et doit retenir notre attention. Le *Metropolitan Museum* poursuit la publication de ses excellentes brochures de vulgarisation esthétique. On a déjà rendu compte ici de ses brochures sur la tapisserie de la *Licorne* et sur l'évolution du thème de la *Nativité*. Dans le même esprit il publie un recueil des portraits d'Américains illustres conservés dans ses collections<sup>6</sup>. Nous avons ainsi un petit Plutarque iconographique qui va du Washington de Gilbert Stuart au Henri George de George de Forest Brush, en passant par un La Fayette

de Rembrandt Peale, un Mark Twain de Charles Noël et l'olympique et broussailleux Walt Whitman de John W. Alexander.

Si l'on considère la part que l'Etat de Maryland a prise à l'amélioration de la race chevaline, on ne s'étonnera pas de voir le Musée de Baltimore organiser une exposition de peintures de chasse<sup>7</sup>. Celle-ci comprend des artistes anglais du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, et des artistes américains contemporains. Les Français n'ont pas été oubliés, puisque nous relevons au catalogue des lithographies de Géricault, Manet, Toulouse-Lautrec et deux sculptures de Degas.

Enfin notons, car le public français n'en est pas suffisamment informé, l'investigation acharnée que les Américains accomplissent en ce moment jusqu'aux sources de leur civilisation nationale. Aucun aspect de l'évolution spirituelle des Etats-Unis depuis leur naissance n'y échappe. Nous retrouvons cette volonté de connaissance exhaustive dans la ferveur intelligente et attendrie avec laquelle ils viennent d'organiser une curieuse exposition de la peinture de genre de la Nouvelle-Angleterre<sup>8</sup>. Le mot genre a pris, en anglais, la même acception que chez nous : il signifie un art familier et qui se limite modestement à reproduire les scènes ingénues de la vie courante. Parfois la peinture de genre arrive à l'élever aux hauteurs du naturalisme ou du réalisme, et ces diverses et subtiles distinctions ont été analysées, à travers l'histoire générale de l'art, depuis les trois musiciens de Dioscourides de Samos jusqu'aux Hollandais ou jusqu'à Manet et Daumier, par le préfacier de ce précieux catalogue. En tout cas ce que cette exposition s'est bornée à présenter, c'est la peinture de genre américaine sous son aspect le plus humble, le plus démocratique, mais aussi le plus significatif. Sans doute tel de ces peintres comme William Morris Hurt (1824-1879) fut-il en rapports avec le réalisme européen et connut-il Couture et Millet. Mais c'est moins dans sa réalisation avec le réalisme que la peinture de genre américaine apparaît ici que dans sa relation avec des formes d'art moins ambitieuses, en particulier avec le folklore, ainsi qu'il ressort de cet extraordinaire personnage en bois sculpté, un prodigieux *Navigateur* dont l'auteur anonyme a su faire un type populaire et symbolique.

C'est encore aux trustees américains que nous devons la publication de ce très important ouvrage de Florence Lewis-May, membre correspondante de l'*Hispanic Society of America*, sur la dentelle espagnole. On sait l'activité de l'*Hispanic Society*, par l'étude de la civilisation ibérique tant dans le domaine philologique et littéraire que dans le domaine historique et le domaine artistique. A cet intérêt passionné que les Américains portent à l'empire spirituel de leurs voisins nous devons donc aujourd'hui un ouvrage admirablement documenté et d'une excellente méthode sur cet art de la dentelle qui s'est développé dans la péninsule ibérique depuis la plus haute antiquité, si l'on tient compte du fragment phénicien d'Alijeda (province de Cáceres), et qui a produit ces prodigieuses collerettes où s'engonce le visage des personnages du siècle d'Or.

GEORGES WILDENSTEIN.

7. *Hunting and Racing Exhibition*, The Baltimore Museum of Art, 27×21 (April 21-May 10, 1939).

8. *New-England Genre*, William Hayes Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, mars, mai, septembre 1939.

9. Florence Lewis May, *Hispanic lace and lace making*. New-York printed by order of the Trustees, 1939, 22×16, 417 p., 432 ill.

5. *Journal of the Warburg Institute*, vol. 1, *ibid*, 1937-38, in-8°, 371 p.

6. *Eminent Americans*, a picture book. The Metropolitan Museum of art, New-York, 1939, 19×13, 6 p. de texte, 20 pl.



# TABLE DES MATIÈRES

PREMIER SEMESTRE 1939

## TEXTE

Jean ALAZARD.....	L'art de Charles Despiau.....	103
Jurgis BALTRUSAITIS.....	Cercles astrologiques et cosmographiques à la fin du Moyen Age.....	65
M <sup>me</sup> Françoise DE CATHEU.....	Le château et le parc de Sceaux d'après les plans et les gravures des XVII <sup>e</sup> et XVIII <sup>e</sup> siècles.....	85
M <sup>me</sup> Françoise DE CATHEU.....	Le décor du château et du parc de Sceaux.....	287
M <sup>me</sup> Hélène CHATELAIN-JUDGE...	Art indien du Nicaragua.....	235
Pierre du COLOMBIER.....	La Forge de Vulcain au château d'Effiat.....	30
Carlo COPPI DA GORZANO.....	La Rocca Boncampagni Ludovisi di Vignola à Modène.	19
Louis DELAPORTE.....	Une statuette sumérienne archaïque.....	265
Louis GIELLY.....	Un Ghirlandajo inconnu. Le portrait présumé de Gio- vanna degli Albizzi.....	194
Paul JAMOT.....	Georges de la Tour. A propos de quelques tableaux nouvellement découverts (I).....	243
Paul JAMOT.....	Georges de la Tour. A propos de quelques ta- bleaux nouvellement découverts ( <i>fin</i> ).....	271
M. Malkiel JIRMOUNSKY.....	Les jugements de valeur en histoire de l'art.....	1
André JOUBIN.....	Delacroix vu par lui-même.....	305
L.-H. LABANDE.....	L'œuvre d'Enguerrand Charonton.....	253
Elie LAMBERT.....	Un nouveau document sur le séjour de Delacroix à Tanger. . . . .	119
Georges MARÇAIS.....	Mohammed Racim, miniaturiste algérien.....	45
André PETER.....	Quand Simone Martini est-il venu en Avignon?.....	153
Charles PICARD.....	Courrier de l'art antique.....	201
André PIGLER.....	Un tableau attribué à Claude Vignon.....	319
Claude ROGER-MARX.....	Marquet. . . . .	175
Charles SAUNIER.....	Croquis pour la Judith d'Henri Regnault.....	39
Hans TIETZE et Mme E. TIETZE- CONRAT. . . . .	Un dessin de jeunesse du Corrège.....	118
Werner WEISBACH.....	Les images des Evangélistes dans « L'Evangélaire d'Othon III » et leurs rapports avec l'Antiquité....	131

## AVANT-PROPOS

L'art letton au Jeu de Paume.....	Numéro de Janvier
Chefs-d'œuvre pourchassés .....	— Février
Critique d'art et histoire de l'art.....	— Mars
Pol Neveux.....	— Avril
James Ensor.....	— Mai-Juin

# B I B L I O G R A P H I E

*L'activité des musées anglais et américains* (G. W.), p. 327. — Jean Alazard, *Giotto. Biographie critique* (Al. Busuioceanu), p. 56. — *L'art portugais : architecture, sculpture, peinture*, texte de Reynaldo dos Santos (G. W.), p. 62. — François-René Bernard, *Ce que disent nos pierres* (I. France de l'Ouest). Préface de Robert Rey (J. B.), p. 62. — *Die bildende Kunst in Oesterreich. Gotische Zeit* (von etwa 1250 bis um 1530), publié par Karl Ginhardt (J. B.), p. 261. — Jean de Beucken, *Un portrait de Vincent van Gogh* (G. W.), p. 127. — *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*. IV. (G. W.), p. 197. — A.-D. Brankston, *Early Ming wares of Chingtechen* (J. B.), p. 195. — Gaston Brière, Maurice Dumoulin, Paul Jarry, *Les tableaux de l'Hôtel de Ville de Paris* (G. W.), p. 58. — Marcel Brion, *Bosch* (J. B.), p. 57. — Louis Brochard, *Saint-Gervais. Histoire du monument* (Robert Doré), p. 258. — Ernst Buchor, *Grab eines attischen Mädchens* (J. B.), p. 323. — *La cathédrale de Strasbourg*, introduction de Joseph Walter, photos de Jean Roubier (J. B.), p. 259. — *Cézanne*, texte de Maurice Raynal (J. B.), p. 262. — Jean Charbonneaux, *La sculpture grecque archaïque* (J. B.), p. 123. — Victor Chklovski, *Le voyage de Marco Polo* (J. B.), p. 195. — W.-G. Constable, *Art history connoisseurship* (J. B.), p. 62. — G. de Coral-Rémusat, *Les Arts de l'Indochine* (G. W.), p. 197. — A.-H. Cornette, *Introduction aux maîtres anciens du Musée Royal d'Anvers* (Jean Cassou), p. 263. — *Courbet and the naturalistic movement. Essays read at the Baltimore Museum of Art, May 1938*, édité par George Boas (J. B.), p. 60. — G.-H. et E.-R. Crichton, *Nicola Pisano and the revival of sculpture in Italy* (J. B.), p. 56. — *Daumier*, texte de Paul Valéry (J. B.), p. 60. — G. Delogu, *Michelangelo. Plastik, Gemälde und Handzeichnungen* (Louis Réau), p. 125. — Fernando Diez de Medina, *El arte nocturno de Victor Delhez* (J. B.), p. 262. — René Dumesnil, *Portraits de musiciens français* (J. B.), p. 128. — Louis Dumont, *Troyes, ville d'art, ville de labeur* (G. W.), p. 127. — J.-B. de la Faille, *Vincent van Gogh* (J. B.), p. 262. — Adolfo Faria de Castro, *Impressoes de Arte* (M. Jirmounsky), p. 199. — *La France et la Pologne dans leurs relations artistiques*, annuaire historique édité par la Bibliothèque polonaise de Paris (J. B.), p. 196. — Grace Frank and Dorothy Miner, *Proverbes en rimes* (G. W.), p. 325. — *From the collections of the Ny Carlsberg Glyptothek, II* (J. B.), p. 326. — *Galerie d'estampes. Matisse*, texte de Cl. Roger-Marx (J. B.), p. 126. — Arthur Gardner, *An introduction to French church architecture* (J. B.), p. 124. — *Gauguin*, texte de Louis Hauteccœur (J. B.), p. 59. — Marcel Géniermont et Pierre Pradel, *Les églises de France. Allier* (Robert Doré), p. 258. — Hans Haug, *Martin Schongauer et Hans Burgkmair, étude sur une Vierge inconnue* (G. W.), p. 57. — André de Hévesy, *Pèlerinage avec Léonard de Vinci* (J. B.), p. 324. — Gustav Hirschfeld, *Arcs de triomphe et colonnes triomphales de Paris* (J. B.), p. 326. — *The Hispanic Society of America*, catalogue (J. B.), p. 127. — Louis-Philippe May, *Observations sur l'architecture religieuse du Moyen-Âge* (J. C.), p. 323. — J.-G. Hoogewerff, *De noord-nederlandsche Schilderkunst* (Clotilde Brière-Misme), p. 61. — Jean Hubert, *L'art préroman* (J. B.), p. 124. — *Inventaire des biens de Mme de Pompadour, rédigé après son décès*, publié par Jean Cordey (G. W.), p. 125. — W.-R. Juynboll, *Het komische genre in de italiaansche schilderkunst gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw. Bijdrage tot de geschiedenis van de Caricatur* (Clotilde Brière-Misme), p. 59. — Victor Kraehling, *Saint Sébastien dans l'Art* (J. C.), p. 326. — Ernst Kriss et Ernst Gombrich, *The principles of caricature* (J. B.), p. 199. — Colette Lamy-Lassalle, *Jean Lenfant, graveur abbevillois* (Roger-Armand Weigert), p. 58. — Jacques Lassaigue, *Daumier* (J. B.), p. 60. — Chan. R. Lemaire, *La restauration des monuments anciens* (J. B.), p. 128. — Louis Lorgnier, *L'œuvre de François Cressent* (G. W.), p. 59. — H. Maspéro, R. Grousset, L. Lion, *Les ivoires religieux et médicaux chinois* (Élisabeth de Manneville), p. 258. — *Matisse*, préface de Jean Cassou (J. B.), p. 325. — Jacques Mesnil, *Botticelli* (G. W.), p. 196. — Denyse Métral, *Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art* (Pierre du Colombier), p. 263. — C.-R. Morcy, *The Mosaics of Antioch* (J. B.), p. 196. — Laure Morgenstern, *Esthétiques d'Orient et d'Occident*, préface de Paul Pelliot, introduction de René Grousset (J. B.), p. 325. — Vladimir Novotny, *Goya* (J. B.), p. 60. — Charles Oursel, *L'église Notre-Dame de Dijon* (Robert Doré), p. 259. — Giuseppe Pagano, *Arte decorativa italiana — Quaderni della Triennale* (J. B.), p. 199. — *Les peintres des fêtes galantes. Le portrait et le paysage. Lancret, Pater, Boucher, Nattier, La Tour, Perronneau.*



## BIBLIOGRAPHIE

Greuze. Vernet. Hubert Robert. Moreau l'Aîné, textes de Luc Benoist, Louis Réau, Henri Puvion de Chavannes, Robert Rey (J. B.), p. 59. — *La peinture ou la vie en marge des esthètes*, par Edmond Grégoire (G. W.), p. 263. — Marcel Poëte, *Paris, son évolution créatrice*, avec quinze schémas de Gaston Bardet (J. B.), p. 198. — *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, illustrations de Galanis, Luc-Albert Moreau, Roger Wild (G. W.), p. 61. — Louis Réau, *Histoire universelle des arts, des temps primitifs jusqu'à nos jours*. Tome IV. *Arts musulmans, Extrême-Orient* (J. B.), p. 323. — Luis Reis Santos, *Deux tableaux de François Clouet au Musée Municipal de Porto* (J. B.), p. 57. — *Renoir*, texte de Germain Bazin (J. B.), p. 126. — Evelyn Renter, *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France* (Jean Cassou), p. 128. — John Rewald, *Gauguin* (J. B.), p. 126. — G.-E. Rizzo, *Saggi preliminari su l'arte della moneta nella Sicilia greca* (J. B.), p. 123. — Jean Robiquet, *La femme dans la Peinture française, XV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, avec une préface de Henri de Régnier (G. W.), p. 198. — M. Rostovtzeff, *Dura Europos and its Art* (J. B.), p. 56. — Mario Salmi. *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano* (J. B.), p. 259. — Roberto Salvini, *GiOTTO, bibliografia* (J. C.), p. 260. — Edouard Schneider, *Fra Angelico* (G. W.), p. 125. — *La sculpture grecque au V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.*, introduction de Charles Picard (G. W.), p. 124. — *Smith College Museum of Art Catalogue* (G. W.), p. 127. — Gertrude Stein, *Picasso* (G. W.), p. 127. — Charles Terrasse, *Botticelli, le Printemps* (G. W.), p. 57. — Georges G. Toudouze, *Anne de Bretagne, duchesse et reine* (J. B.), p. 196. — *La typographie en France au seizième siècle*, présentée par Robert Brun (G. W.), p. 125. — Antonia Valentin, *Léonard de Vinci* (J. B.), p. 324. — Mathieu Varille, *Les manuscrits à peintures, réflexions sur un art disparu et son évolution historique* (G. W.), p. 323. — Adolfo Venturi, *Storia dell' Arte italiana*. Vol. XI, II<sup>e</sup> Partie. *L'architettura del Cinquecento* (J. B.), p. 324. — Liese Lotte Vossnack, *Pierre-Michel Isnard* (Louis Réau), p. 126. — Frank Wettenkamp, *The illustrated book* (J. B.), p. 199. — Walter Karl Zülch, *Frankfurter Künstler 1223-1700* (J. C.), p. 61. — W.-K. Zülch, *Der historische Grünewald, Mathis Gothardt Neithardt* (Louis Réau), p. 260.

## R E V U E       D E S       R E V U E S

par Mlle ASSIA RUBINSTEIN

*L'Amour de l'Art*, p. 63. — *L'Architecture*, p. 64. — *L'architecture d'aujourd'hui*, pp. 129, 264. — *The Art Bulletin*, pp. 63, 200. — *L'art méridional*, pp. 129, 200. — *The Art Quarterly*, p. 63. — *L'Art Sacré*, p. 130. — *L'Art Vivant*, p. 130. — *L'Arte*, p. 130. — *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, p. 130. — *The Burlington Magazine*, pp. 63, 129, 200. — *Le Courrier Graphique*, p. 200. — *Europe*, p. 200. — *Konstrevy*, pp. 64, 130. — *Larousse mensuel*, pp. 130, 200. — *Mercure de France*, pp. 64, 200. — *Les Monuments Historiques de la France*, p. 64. — *Old Master Drawings*, pp. 63, 129. — *Oud Holland*, p. 64. — *Pantheon*, pp. 200, 264. — *Parnassus* pp. 63, 129. — *Le Point*, p. 64. — *La Renaissance*, pp. 64, 264. — *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, p. 63. — *Revue des Deux Mondes*, pp. 64, 264. — *Revue Française d'Héraldique et de Sigillographie*, p. 264. — *Rivista d'Arte*, p. 64. — *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e storia dell' arte*, p. 130. — *Sud-Magazine*, p. 64.





# THE ART QUARTERLY

EDITED BY **W. R. VALENTINER**  
AND  
**E. P. RICHARDSON**  
CONTENTS FOR SUMMER, 1939 :

**ANDRÉ DE HEVÉSY** : Bartolomeo Veneto et les Portraits de Lucrezia Borgia.

TWELVE ILLUSTRATIONS

**WOLFGANG STECHOW** : Salomon van Ruysdael's Paintings in America.

TEN ILLUSTRATIONS

**PARKER LESLEY** : An Echo of Early Christianity. — (Being a discussion of an ampulla from The Holy Sepulchre in the collection of The Detroit Institute of Arts.)

SEVEN ILLUSTRATIONS

**HANS TIETZE** : The "Faun and Nymph" in the Boymans Museum in Rotterdam.

FOUR ILLUSTRATIONS

**ADÈLE COULIN WEIBEL** : "Creolerie". — A Peruvian Tapestry of the Spanish Colonial Period.

EIGHTEEN ILLUSTRATIONS

---

Published by The Detroit Institute of Arts of the City of Detroit, Michigan. U.S.A.  
Price : \$ 4.00 per year; \$ 1.00 per copy. Postpaid everywhere.

Sous presse :

AL BUSUIOCEANU

Galerie de Peintures  
DE

S. M. le Roi Carol II  
de Roumanie

PREMIÈRE PARTIE  
(En deux volumes)

**Ecoles Italienne et Espagnole**

Environ 300 pages de texte  
et 120 planches en héliogravure

LES BEAUX-ARTS

EDITION

D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ  
PARIS VIII<sup>e</sup>

A LA CROIX DE LORRAINE  
MAISON FONDÉE EN 1760

**CHENUE**

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX  
SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES  
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

**TRANSPORT**

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

**PARIS**

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)  
Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : **Jacques CHENUE**  
10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue  
Téléphone : Temple bar 8780



*la  
France  
vous  
paraît  
encore  
plus belle.*



PAUL-MARTIAL PARIS



*Votre wagon, c'est une loge*  
d'où vous admirez un spectacle sans cesse renouvelé

Vous aimez aller vite : Paris-Nice, Bordeaux-Strasbourg, Lille-Besançon, grands et petits trajets se font en toute sécurité aux plus passionnantes vitesses.

**Les belles moyennes nous les faisons pour vous.**

Et ceci avec un confort étonnant que seul (sur terre) le train peut vous offrir : couloir pour la promenade, salon, restaurant, lits, eau chaude, eau froide





# L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

## CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

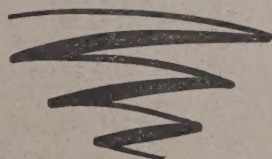
238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE  
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin  
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.

Sur très beau papier teinté.. 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



## M A N E T

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE  
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,  
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations

Sur très beau papier..... 750 francs

*En préparation dans cette collection :*

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — DELACROIX, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII<sup>e</sup>)



# L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOÎT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire ..... 260 fr.

ROBERT DORE. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.  
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice ..... 225 fr.  
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) ..... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.  
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,  
DEGAS, CEZANNE